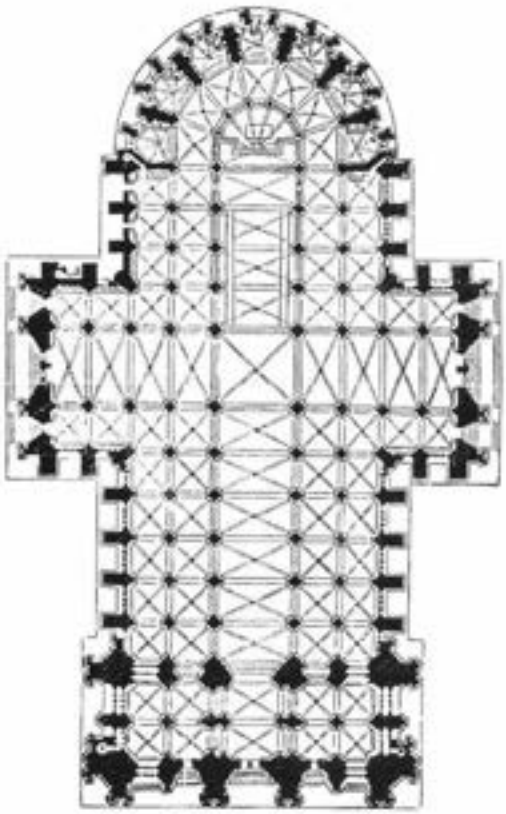
Catedrala din Köln apare azi ca un exemplu desăvârşit al goticului, un ansamblu unitar, coerent, fără impurităţile de stil din majoritatea catedralelor care, construite timp de secole, au suferit adăugiri ulterioare. Şi totuşi Catedrala din Köln e şi nu e autentică: reconstruită în epoca romantismului (a stilului neogotic) din secolul XIX, ea îndeplineşte întocmai proiectele arhitecţilor din secolul XIII. Exteriorul impresionează prin volumul masiv care pare că se smulge de la sol înălţându-se spre cer, sfidând forţa gravitaţională, ca trasă în sus de un magnet. Senzaţia de elevare e dată de oblicele ascendente, formând triunghiuri cu vârful în sus, care se acoperă unul pe altul, ca solzii, evitând orice orizontală stabilă.

Detaliul şi ansamblul merg mână în mână, se susţin reciproc, toate vocile se împletesc cursiv, ca în corurile care făceau să răsune bolţile înalte. Prin înlocuirea zidului plin de către scheletul de piatră, goticul a deschis drumul revoluţiei ulterioare în arhitectură, care nu va fi posibilă decât odată cu găsirea unui nou material de construcţie, *metalul*, a cărui fabricare industrială a început în Anglia secolului XVIII, extinzându-se în secolul XIX în toată lumea.



METALUL ŞI STICLA

Revoluţia industrială a făcut ca la jumătatea secolului XIX să se producă suficient **fier**, care putea fi turnat ca tije sau sub formă de cuie (care până atunci fuseseră lucrate de mână şi erau foarte scumpe). Din tije de metal au fost făcute şine de tren, sere acoperite cu plăci de sticlă, apoi mari hale pentru expoziţiile internaţionale de mărfuri, cum a fost cea din 1851, de la Londra, construită de arhitectul Joseph Paxton (azi distrusă).

Fierul turnat a fost considerat la început un înlocuitor – dispreţuit – al materialelor tradiţionale, onorabile, ca marmura sau zidul tencuit, ornat cu stucaturi.

Construcţiile din fier erau destinate nu unor clădiri reprezentative ci activităţilor practice populare. Pe vremea când boierii se mai duceau la băi cu caleaşca, primele gări semănau cu *Gara de Nord,* din Bucureşti (prima din capitală a fost *Gara Filaret,* de unde trenul ducea la Giurgiu). Fierul era bun doar pentru *halele* de piaţă (ca vechea hală Traian, din Bucureşti) unde târguiau slugile, nu stăpânii şi, în sfârşit, pentru *bibliotecile publice* (ca St. Genevieve, din Paris) pentru care construcţia din metal şi sticlă oferea atât avantajul unei iluminări mai bune, cât şi un risc scăzut de incendii.

Turnul Eiffel, construit de inginerul de poduri Gustave Eiffel în mijlocul Parisului, pentru Târgul Internaţional din 1889, a stârnit un val de indignare (în vremea primelor expoziţii ale impresioniştilor, la fel de neînţeleşi de marele public).

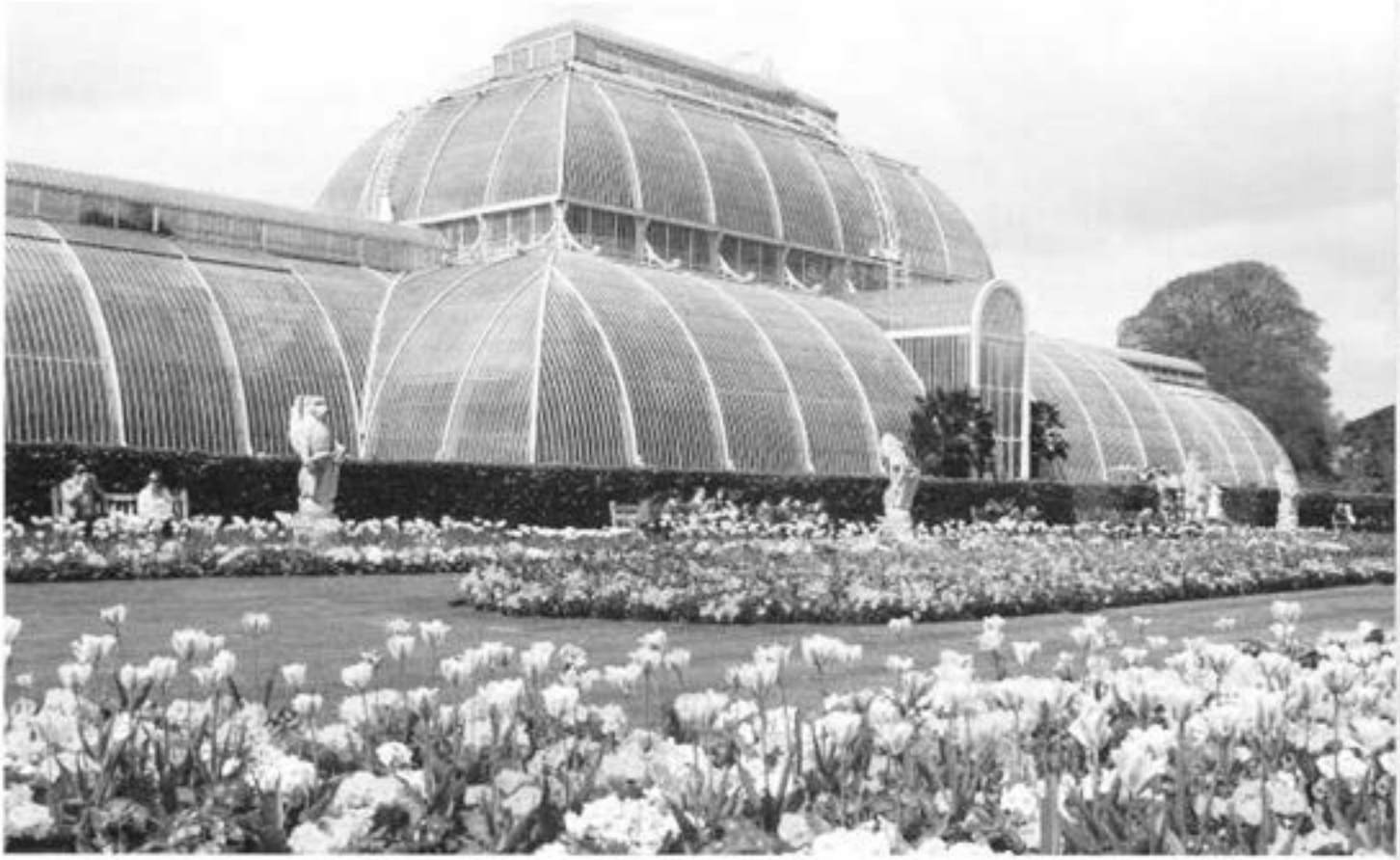
În secolul XX, **metalul** şi **sticla** au fost reluate în sistemul de construcţie modular. *Domul geodezic,* al lui R. Buckminster Fuller (1895-1983), e ca o sferă dintr-o plasă de tije metalice, formând volume cu 4 feţe triunghiulare (tetra-droane). Modulele pot fi prefabricate, montate repede, având o structură rezistentă, solidă. Inventate în 1947, au fost aplicate în 1967, la pavilionul S.U.A. de la Expoziţia Universală din Montreal – Canada. Domul geodezic a fost propus pentru izolarea construcţiilor în ţinuturile polare sau pentru a ocroti de frig şi ploaie cartiere întregi.

◀◀ GUSTAVE EIFFEL,
Turnul Eiffel
1889,
înalt de 300 m,
Paris

◀◀▼ BUCKMINSTER FULLER
Domul geodezic,
1967,
Montreal

◀ Gară, sec. XX

▼ P. BURTON şi R. TURNER,
Sera din
Parcul Kew, Londra



Buckminster Fuller (1895-1983)
Inginer şi arhitect american, creatorul unui nou sistem de rezistenţă bazat pe articularea unor module piramidale din metal şi sticlă. A proiectat izolarea şi climatizarea cu ajutorul lui a unor spaţii întinse, acoperind cartiere sau localităţi.

BETONUL ARMAT

Următorul material de construcţie care a revoluţionat cursul arhitecturii şi-a datorat răspândirea tot luptei împotriva incendiilor şi a cutremurelor.

Betonul armat fusese inventat în secolul XVIII de un decorator de grădini din Franţa care, pentru a întări pereţii unor grote artificiale, înfipsese plase de sârmă în ciment.

Betonul se face din *ciment, var* şi *pietriş.* Cimentul este, ca şi varul, piatră de calcar (din oxizi de calciu) sfărâmată şi pisată praf, apoi coaptă în cuptor ca să se deshidrateze. Când e amestecat cu apă, cimentul revine la starea anterioară de piatră şi se întăreşte în forma în care a fost turnat, înglobând nisipul şi pietrişul care-i sporesc volumul şi îi întăresc rezistenţa.

▼ Louis Sullivan
Wainwright Building.
1890,
St. Louis, SUA.

Prin 1880–1890 la Chicago, în urma unui foc devastator, în care arseseră mai multe birouri din case de lemn din centrul oraşului, arhitectul Sullivan şi elevii lui au reconstruit casele din beton armat. La început, noile clădiri erau desconsiderate, acceptate doar ca unelte utile. Pentru a fi integrate în peisajul străzii, noile blocuri cu forme stricte, regulate, trebuiau să fie ornate măcar sus sub streaşină cu o bandă decorativă cu flori şi frunze.

Scheletul din oţel şi betonul armat au creat posibilitatea unor noi realizări în arhitectură. Astăzi, în mod curent, stâlpii de susţinere sunt formaţi din mănunchiuri de stâlpi de metal în jurul cărora se toarnă beton în cofraje. Între etaje sunt turnate planşee de beton armat încât clădirea apare într-o primă formă ca un schelet din orizontale şi verticale. La acestea se adaugă apoi pereţii (din cărămidă sau plăci prefabricate) care, neavând rol de susţinere ci doar de separare a spaţiului, pot fi plasaţi, deplasaţi, sau eliminaţi după voie, dând arhitectului libertatea creării unor spaţii largi, unirii sufrageriei cu salonul sau biroul etc. Totuşi la început, noul material a fost privit cu mari rezerve.

În secolul XIX, dominat de gustul industriaşilor şi finanţiştilor lipsiţi de cultură artistică şi pentru care frumos însemna scump, toate clădirile reprezentative, cu pretenţii, erau împodobite în exces cu elemente luate din toate stilurile trecutului (eclectism).

Împotriva amestecului stilistic, a decorării caselor cu ghirlande şi figuri din stuc cumpărate la metru sau comandate la şcolile de arte şi meserii, s-au ridicat artiştii, în primul rând pictorii impresionişti care au creat exemple de înlocuire a reţetelor facile cu creaţii autentice, reluând contactul direct cu natura în peisajele lor lucrate afară, în *plein air.*

Curentul Art Nouveau, de la 1900, a fost doar extinderea acestei reveniri la natură în întreg ambientul vieţii. Plante cu lujer lung au invadat mai ales balcoanele şi balustradele din metal, vasele de sticlă semnate *Gallé* sau *Lallique,* moda vestimentară şi bijuteriile, (prefigurând *curentul organicist* din secolul XX).

Pe atunci *simple* erau doar spaţiile destinate *uzului comun,* popular, ca *gările, pieţele* sau *halele fabricilor.*

◀ Walter Gropius
Case în cartierul Siemensstadt, 1930, Berlin

În apărarea unei *arhitecturi funcţionale*, cu forme reduse la esenţial, determinate doar de utilitatea lor, fără ornamente parazitare, s-au ridicat, la începutul secolului XX, mereu mai multe voci, determinând un curent care va ieşi la suprafaţă triumfător în perioada interbelică: *funcţionalismul*. Acesta stă la baza *modernismului*, stilul secolului XX.

◀ Walter Gropius
Bauhaus, 1926
Dessau

◀◀ Le Corbusier
Vila Poissy, 1929

Walter Gropius (1883-1969)
Arhitect german, fondatorul Şcolii Bauhaus, de la Weimar (1919), mutată la Dessau (în 1925), unde el a construit localul adăpostind atelierele, locuinţele profesorilor şi studenţilor şi toate anexele.
A orientat arhitectura şi designul industrial spre stilul „cubist", „internaţional", „modernist", caracterizat prin forme austere, funcţionale, lipsite de ornamente, creând construcţii şi obiecte industriale ieftine.

Louis Henry Sullivan (1856-1924)
Arhitect american, personalitate dominantă a Şcolii din Chicago.
Format în S.U.A. şi la Paris, a creat mai ales edificii comerciale, realizând prototipul imobilului cu birouri, ridicat pe verticală, cu mai multe etaje, cu structură metalică dar decorat discret cu benzi florale în spiritul *Art Nouveau*.

MODERNISMUL STATIC ŞI DINAMIC

Noul material a fost utilizat în mod diferit în cele două mari etape ale stilului modernist care a dominat sec. XX, cel *funcţionalist static* şi cel *dinamic organic*.

Ele au reprezentat cele două atitudini artistice fundamentale, clasică şi romantică, existente mereu pe lume în acelaşi timp, ca şi cele două feţe ale unei monede, din care însă, la un moment dat, se vede doar una, cea care corespunde cerinţelor majoritare de moment.

Modernismul *funcţional static* s-a impus, ajungând să domine imaginea ambientală după Primul Război Mondial, când reprezenta singura modalitate de a construi ieftin şi practic fabrici sau locuinţe. *Şcoala Bauhaus*, din Germania, a oferit primele soluţii de realizare a armoniei prin proporţii, articulând volumele reduse la esenţial şi acordând petele de culoare folosind experienţele picturii cubiste şi abstracte (pag. 169).

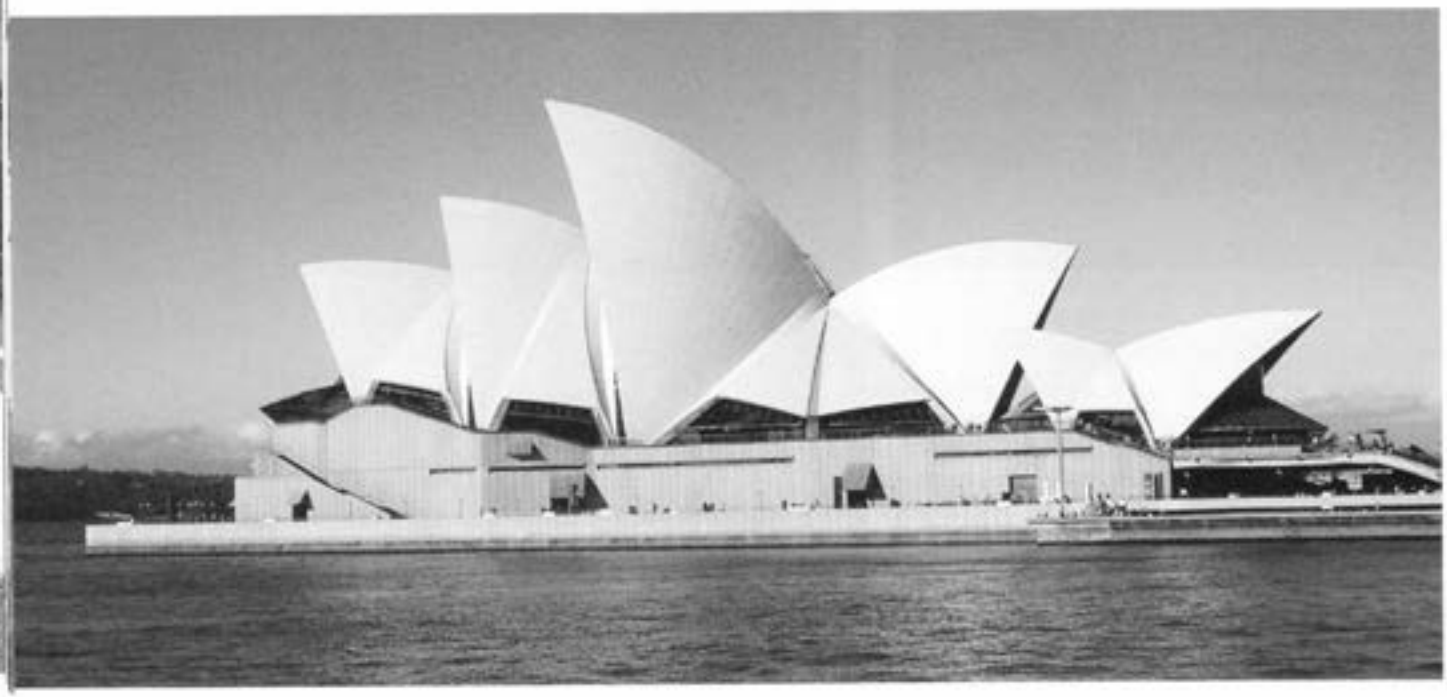
După al Doilea Război Mondial, în a doua jumătate a secolului XX, modernismul a sugerat mişcarea prin modelarea în curbe largi, organice, a contururilor construcţiilor, ca şi a locomotivelor, automobilelor sau a aparatelor electro-casnice.

Capela din Ronchamp, din 1955, este ca o sculptură, cu planuri curbe, aşezate asimetric.

Opera din Sidney, de arhitectul danez Joern Utzon, din 1959–1972, arată ca un vapor cu pânzele în vânt, înalte de 200 m. Betonul armat, turnat în forme, dă soliditate volumelor albe, cu planuri curbe, ale căror siluete pure se profilează pe cer.

▼▼ LE CORBUSIER
Biserica Notre-Dame du Haut,
1955, Ronchamp

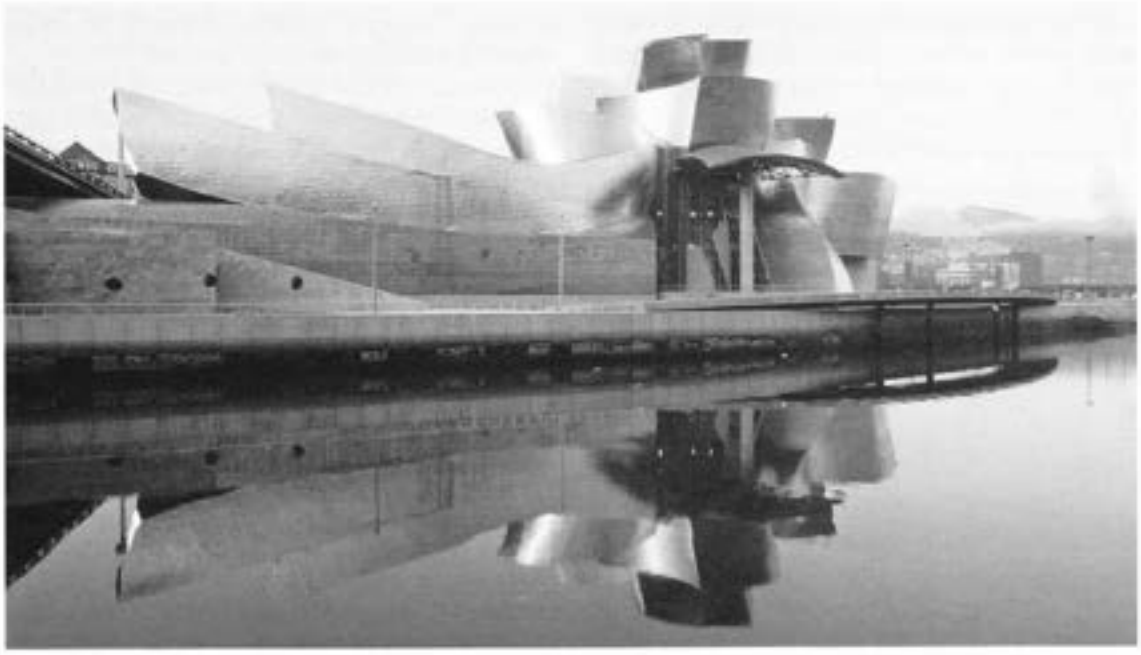
▼ JOERN UTZON
Opera din Sidney,
1959-1972,
Australia



POSTMODERNISMUL

Prin 1980, stilul internaţional al modernismului a fost resimţit ca învechit, depăşit. Unul dintre motive era dispariţia justificării lui fundamentale, funcţionalismul. Atâta vreme cât puteai înţelege cum funcţionează rotiţele unui ceas, puteai să-i dai instrumentului forma cea mai simplă, dar din momentul în care acesta a fost acţionat de un microprocesor, o mică pilulă plină de mister, legătura funcţiei cu forma s-a rupt. Al doilea motiv, foarte important, a fost că modernismul devenise un mod de comunicare strict raţional, simplitatea lui excesivă eliminând exprimarea unor trăiri artistice. Pornind de la expresia lui Mies van der Rohe, „Less is more" (mai simplu înseamnă mai mult), arhitectul Robert Venturi a lansat „Less is a bore" (simplitatea e plicticoasă). Acesta cerea de fapt o creaţie mai diversă, în care să nu fie împlinite numai nevoile practice şi ale comunicării ci şi cele de bucurie estetică. O urmare a fost extinderea cursurilor de istoria arhitecturii, neglijate până la dispariţie în universităţi în vremea modernismului, care se mulţumea cu soluţii inginereşti. Au apărut astfel clădiri ca Muzeul Guggenheim din Bilbao (Spania) de arh. Frank O. Gehry, de forma unui peşte fabulos ieşind din apele râului, cu trupul şi aripile conturate în curbe sinuoase şi neregulate, acoperit de plăci de cupru lucioase ca nişte solzi.

◀ F. O. Gehry
Muzeul Guggenheim,
1999, interior
Bilbao, Spania



◀ F. O. Gehry
Muzeul Guggenheim,
1999,
Bilbao, Spania

Frank Gehry (n. 1929 în Canada şi stabilit în California, SUA)
Reprezentant al deconstructivismului (DeCon) postmodernist, opus funcţionalismului modernist, a creat construcţii neconvenţionale, ca *Guggenheim*, în Bilbao, *Sala de Concert Walt Disney*, din Los Angeles, *Vitra Design Museum*, Germania, sau locuinţa sa din Santa Monica.

CITIREA ŞI ANALIZA IMAGINII ÎN ARHITECTURĂ

Având volume tridimensionale, şi arhitectura e alcătuită din asamblarea unei infinităţi de imagini, corespunzând tuturor punctelor de vedere posibile în care e plasat spectatorul.

Doar filmul oferă o vizionare completă a unui edificiu, depăşind posibilităţile omului, prin prim-planuri, plonjeuri şi contra plonjeuri, vederi din elicopter etc.

În realitate, creatorul clădirii ţine cont de abordarea normală în prezentarea pe rând, gradat, a principalelor ei aspecte.

Prima întâlnire cu imaginea dezvăluie de la început destinaţia construcţiei: templul are coloane, biserica are cruce, moscheea are minarete, primăria are turn etc.

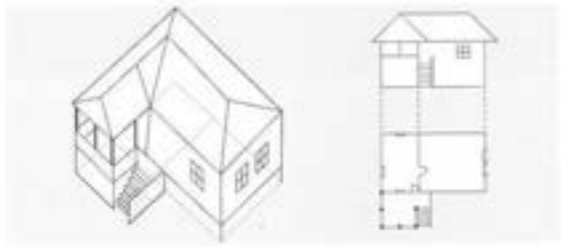
Ca şi în cazul unui tablou pictat, silueta clădirii (forma de ansamblu prin liniile principale şi dimensiunile ei), ca şi acordul cromatic dominant ne creează atmosfera sufletească potrivită pentru receptarea mesajului.

DE LA EXTERIOR LA INTERIOR

Şi în arhitectură, ca şi în sculptură, imaginile care compun edificiul se descifrează pe rând. „Imaginile-cheie" sunt cele care atrag atenţia privitorului în mod deosebit, făcându-l să se oprească în loc. Obligându-l să le parcurgă într-o anumită ordine, arhitectul se comportă ca un regizor; el trasează „drumul compoziţional" ca pe o cale concretă pe care omul viu o străbate mergând, deplasându-se în spaţiul real.

• **Faţada** cu intrarea este prima imagine cu care ne întâmpină o clădire. În oraşe, unde casele sunt strânse umăr la umăr, aliniate pe străzi, faţada este singura compoziţie exterioară vizibilă, pe când edificiile aşezate în parcuri, grădini sau pe câmp, oferă privitorului mai multe sau chiar toate laturile lor. Să luăm de exemplu o casă ţărănească.

▸ Casă cu foişor din satul Măldăreşti, Vâlcea, sec. XIX, *Muzeul Satului*, Bucureşti exterior



▸ Planul şi elevaţia şi schiţă axonometrică

Casa cu foişor din satul Măldăreşti – Vâlcea, din secolul XIX, a fost transplantată în Muzeul Satului, din Bucureşti. E o casă obişnuită de deal, din Oltenia şi Muntenia, cu dimensiunile restrânse la nevoile unei familii. Ca pe tot întinsul României, casa cu schelet de lemn are un singur nivel de locuit, ridicat pe o talpă din piatră de râu şi lemn, care aici adăposteşte şi o mare pivniţă, necesară pentru păstrarea fructelor uscate şi a butoaielor cu vin şi ţuică.

Faţada, accesibilă, primitoare, poate fi văzută de departe peste gardul scund, nu e ascunsă ca în satele săseşti îndărătul zidurilor înalte. Forma generală a casei e de bloc articulat din două corpuri compacte. *Centrul vizual geometric* al ansamblului se află la întâlnirea foişorului cu casa, pe când foişorul luat separat are propriul său centru, pe uşa de intrare.

Asimetria dată de aşezarea laterală a foişorului dă faţadei un aer de libertate şi voioşiune. Pe verticală se disting net trei registre: la bază soclul puternic, apoi cerdacul şi deasupra acoperişul mare din şiţă de lemn, cu pante la 45°.

Cu oblicele acoperişului rimează cele ale scării exterioare, care pare a sprijini foişorul, ca un contrafort. Cel mai important element al compoziţiei este *pridvorul* foişorului, care deschide locuinţa spre natura din jur. Balustrada orizontală e ritmată de stâlpii de lemn ciopliţi în figuri geometrice (de la care a pornit Brâncuşi în multe din sculpturile sale).

Aceeaşi structură a fost transpusă în secolele XVIII–XIX şi în casele de oraş înalte cu 2 – 3 etaje şi la care pridvorul a fost închis

◂ ▾ Casă cu foişor din satul Măldăreşti, Vâlcea, exterior şi interior, sec. XIX, *Muzeul Satului,* Bucureşti

cu geamuri (astfel de case mai pot fi văzute şi azi).

Desenul contururilor e ferm, linia dreaptă, valorile zidului alb şi lemnului brun sunt net contrastante, plinul şi golul foişorului alternează ritmic, ca un pas de horă.

Materialele de construcţie solide, rezistente, sunt lăsate la vedere, fără imitaţii.

Arhitectul Joja, un îndrăgostit de arhitectura satului românesc, sublinia *clasicismul opus pitorescului, aspiraţia spre linişte, spre seninătate, spre omenie, spre austeritate, individualismul* (fiecare familie îşi face cuibul ei separat) dar şi *caracterul primitor, prietenos.*

Este claritatea făcută poezie, spunea el, *cântată, doinită, buciumată.*

Dând roată casei vezi laturile şi acareturile (anexele).

O *a doua imagine-cheie* e cea de la uşa casei, din pridvor.

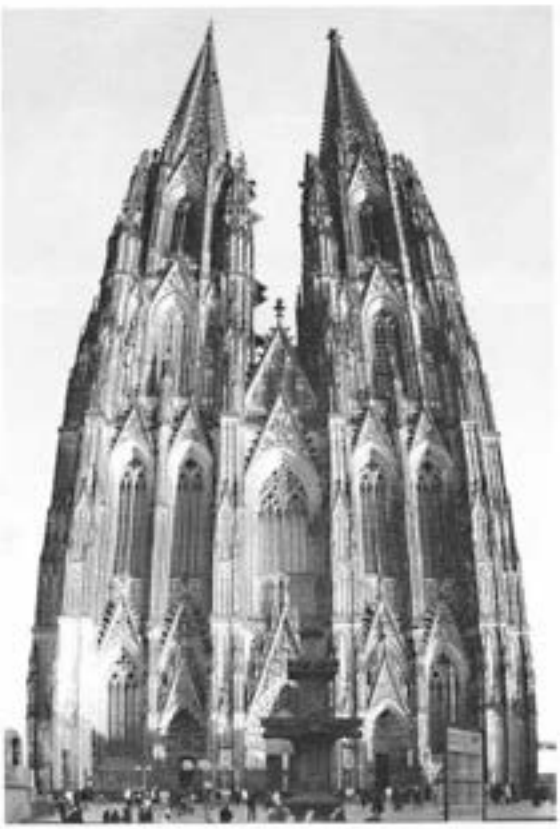
Deschiderile geometric regulate dintre stâlpii de lemn, balustrada şi streaşina ritmează imaginea pe orizontală.

Interiorul. Spaţiile sunt la fel de net delimitate, fără risipă nici în lăţime, nici în înălţime.

Ferestrele relativ mici creează contraste de lumină şi umbră. În tindă (bucătărie-sufragerie) vatra centrează viaţa în jurul focului şi al hranei. Camera de culcare cuprinde paturi, lada care slujeşte drept dulap şi masa. În casele mai mari e şi o „cameră curată", rezervată oaspeţilor, în care se păstrează obiectele cele mai de preţ ale gospodăriei, cusături lucrate de mână, cioplituri în lemn.

După ce am vizitat casa întreagă, pentru a înţelege mai bine structura compoziţiei, să încercăm să-i facem *planul* şi *elevaţia,* precum şi o *schiţă axonometrică.*

CUM SE DESFĂŞOARĂ DRUMUL COMPOZIŢIONAL?



▸ ***Catedrala din Köln,*** sec. XIII, refăcută în sec. XIX

Pornind din centrul geometric al unei clădiri, privirea poate fi dirijată în diverse sensuri, atrasă de principalul centru compoziţional în sus, în jos, orizontal sau oblic, după cum e orientată lumina sau sunt dispuse ornamentele sculptate sau petele de culoare, după care centrele secundare se succedă ghidându-ne să parcurgem pe rând toate etapele călătoriei.

În interiorul bisericilor ortodoxe, de la *altarul* care centrează edificiul, *direcţia ascendentă* a rugăciunilor care se înalţă la Dumnezeu este indicată de turla, ca un tunel cilindric, care atrage privirile prin lumina ferestrelor sale, revelând pe cupolă chipul lui Hrist Pantocrator (Atotcreatorul).

Această *privire spre cer* din interiorul bisericii, exprimând aspiraţia sufletului recules, a fost regizată în stilul gotic prin înălţarea întregului spaţiu al bisericii pe arcurile ogivale, împletite pe bolţi, care au făcut posibile şi vitraliile largi, ca simfonii ale luminii colorate.

▸ Costin Ioanid (1914-1993) ***Hristos Pantocrator,*** biserica din Bogata Olteană, 1978-1979, judeţul Braşov

▸▸ Costin Ioanid (1914-1993) ***Biserica Sfinţii îngeri,*** interior, 1959, Constanţa (distrusă)

Minaretele musulmane indică ascensiunea doar din afara moscheii, interiorul ei oferind armonia spaţială a cupolelor semisferice.

Orientarea privirii în jos, în pământ, apare ca o ciudăţenie a *artei manieriste* (care în secolul XVI nu se încadra în viziunea clasică a Renaşterii italiene). De pildă la *vila Giulia,* în grădină, „Nympheum" e un refugiu pentru zilele de vară, ca un puţ săpat în jurul unei fântâni răcoroase, cu balcoane şi cariatide şi galerii întunecoase, care parcă duc spre alte tărâmuri, ce ne înfioară.

◀ ***Moscheea Albastră a sultanului Ahmed,*** 1619, exterior, Istanbul

◀◀ ***Moscheea Albastră,*** interior

◀ G. VASARI şi B. AMMANATI ***Vila Giulia,*** *Nympheum,* sec. XVI, Roma

CUM SE REALIZEAZĂ UNITATEA COMPOZIȚIONALĂ?

Analiza compoziției Palatului de la Versailles, de lângă Paris, oferă un exemplu concludent de coerență compozițională.

Construit în secolul XVII, de regele Ludovic al XIV-lea, numit de curteni „Regele Soare", care se considera primul actor pe scena Franței, ansamblul a fost gândit ca un decor somptuos, reprezentativ pentru ordinea și buna organizare, dar și pentru bogăția și prestigiul țării.

Venind dinspre Paris, caleștile de altă dată intrau în curtea castelului prin porțile înalte din fier cu motive dantelate. Prima fațadă vizibilă păstrează în mare măsură stilul tradițional al Renașterii din secolul precedent, cu acoperișul masiv în care se deschid ferestruicile mansardelor.

Construcția este compusă din mai multe perechi de aripi care se retrag succesiv, îngustând trecerea pe măsura apropierii.

Punctul central al fațadei îl constituie ferestrele camerei regale de la etajul I, care reprezintă astfel axul și inima întregului edificiu.

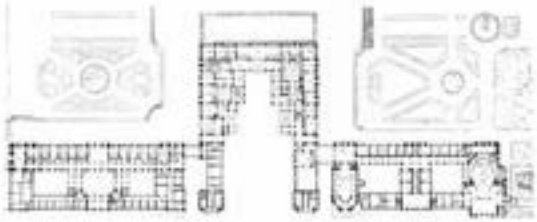
Cea mai expresivă pentru noul stil al „clasicismului francez" este însă fațada dinspre parc, care se întinde pe o lungime de 670 m. Parterul, ca un soclu masiv, susține un șir continuu de coloane, ca o armată aliniată umăr la umăr, sugerând o ordine desăvârșită. Pentru a rupe uniformitatea, grupuri de 4–6 coloane avansează ritmic, la distanțe regulate – ca și ofițerii defilând în fruntea trupei. Acoperișul e plat, în stil italian, mărginit de o balustradă. Surprinși de noutate, unii contemporani ziceau că palatul arată ca o casă care a ars (fără acoperiș).

Trecerea dintre construcție și natura din jur se face prin terase și porți largi. De aici privirea îmbrățișează parcul până departe, cu ochiurile de apă care amintesc de oglinzile înrămate din interior. Intervenția rațiunii asupra naturii sălbatice se afirmă prin geometria regulată a bazinelor, a aleilor și chiar a rondurilor de flori sau tufișurilor tunse în formă de con sau sferă (vezi pag. 193).

În interior se împlinește sinteza între stilurile secolului XVII, clasic și baroc. Baroce sunt supradimensionarea încăperilor și încărcarea lor cu ornamente fastuoase, din

▼ *Palatul de la Versailles*, fațada spre oraș

▶ Planul palatului



▼ Vedere în parc

materiale scumpe, marmură, bronz etc. (specifice publicității curții regale, care trebuia să domine supușii prin mărime și bogăție). Clasică e ordinea, structura limpede a ancadramentelor care prind și închid, ca într-o plasă, mulțimea picturilor și sculpturilor, alcătuind un ansamblu calm și clar dominat de rațiunea și voința umană. Executat de o echipă pe care regele o deturnase fără scrupule de la unul din miniștrii săi, care tocmai își construia propriul castel (arh. Louis le Vau, pictorul Charles le Brun, arhitectul grădinilor Louis le Notre), Palatul de la Versailles oglindește personalitatea comanditarului, talentul de regizor al regelui (care era și un actor pasionat, interpretând pe scena palatului circa 37 de roluri, de la Jupiter la femei bețive, și dansând ca un profesionist).

Mai mult decât atât, el reprezintă cu strălucire spiritul epocii, „stilul clasic francez" al secolului XVII, al lui Descartes care își începea *Discursul despre metodă* cu fraza „Gândesc deci exist".

◀ Salonul păcii

◀◀ Galeria oglinzilor

▼ ***Palatul de la Versailles,*** sec. XVII, fațadă spre parc

TIMPUL ŞI SPAŢIUL ÎN ARHITECTURĂ

CUM ESTE PERCEPUT TIMPUL

Şi în arhitectură, ca şi în sculptură sau pictură, citirea imaginii se face într-un timp mai scurt sau mai lung, care se scurge mai rapid sau mai lent, într-un ritm regulat sau neregulat, calm sau sacadat, după cum a regizat autorul întâlnirea cu spectatorii.

O construcţie se parcurge într-un timp real, care poate fi constatat cu ceasul în mână (un ghid de muzeu îşi cronometrează şi planifică vizitele grupurilor) dar resimţirea subiectivă a timpului poate fi mult influenţată prin mijloacele de creaţie plastică folosite de arhitect.

Piramidele te conving prin volumele lor că stau şi vor mai sta neclintite multe milenii, pe când aeroportul *Idlewild,* din New York, având o siluetă aerodinamică asemănătoare avioanelor supersonice, pare a-şi lua zborul în fiecare clipă.

Cu cât o construcţie adăposteşte activităţi mai multe şi mai variate, trezind interesul, sporeşte şi timpul de abordare. Un castel feudal comasa în Evul Mediu toate funcţiile posibile, militare şi civile, religioase şi laice, ca un adevărat labirint, ascunzând şi încăperi secrete, iar parcurgerea lui transmite şi azi vizitatorului senzaţii temporale foarte variate, de la tempo-ul ritmic al crenelurilor de apărare, la cadenţa solemnă a sălii cavalerilor, unde sub bolţile larg arcuite aveau loc ceremoniile, la spaţiul ocrotit al capelei pentru rugăciune, unde timpul pare să se fi oprit în loc. Este evident că mulţimea contrastelor, asimetria, frângerea planurilor şi accentele surprinzătoare sporesc inevitabil impresia de acţiune dramatică, pe când o compoziţie liniştită sugerează repaosul.

În *Muzeul Guggenheim,* din New York, arhitectul F. L. Wright a organizat vizitarea lucrărilor de artă pe un traseu continuu, dând clădirii forma unei cochilii de melc. Din calea vizitatorului sunt astfel înlăturate toate obstacolele pentru a nu-i întrerupe concentrarea şi a nu-i abate atenţia de la picturile şi sculpturile expuse, care cer fiecare un timp propriu de citire.

Exteriorul muzeului a fost modelat la fel, ca o panglică în spirală, completată, pentru contrast, cu câteva volume geometrice statice, blocuri dreptunghiulare mai mici sau mai mari. Culoarea albă şi netezimea pereţilor fac ca întreaga construcţie, masivă şi complexă, să pară o jucărie uşoară, pliată din hârtie, cum sunt cele făcute de japonezi.

▾▾ *Castelul Huniazilor,* sec. XIV, Hunedoara

▾ *Piramide,* mileniul III î.H. Egiptul antic

▸▾ EERO SAARINEN Centrul companiei TWA de la aeroportul John F. Kennedy, New York

◀ F. L. Wright
Muzeul Guggenheim,
1946-1960,
New York

◀ F. O. Gehry
scara interioară a Muzeului Guggenheim,
1999, Bilbao, Spania

Frank Lloyd Wright (1867-1959)
Arhitect american, discipol al lui Sullivan. A creat construcții variate, perfect adaptate funcției lor, de la locuințe din materiale locale în care pledează pentru întoarcerea la natură (ca în casa de pe cascadă), la blocuri din beton armat, metal și sticlă pentru birouri, hoteluri (*Imperial* din Tokyo) sau muzee (Guggenheim, din New York).

Eero Saarinen (1910-1961)
Finlandez emigrat în SUA la 13 ani, a studiat în SUA și sculptura la Paris, asociat al tatălui său, a creat arhitectură și mobilier în stilul modernist aerodinamic, internațional, cunoscut mai ales pentru scaunul *tulipa*, cu forme curbate.

O mişcare se desfăşoară ori *brusc*, în salt, ori *continuu*, cu un anume ritm. Perceperea unui turn deasupra unui peisaj e pentru privire un eveniment unic. Asimetria castelelor medievale, ale căror fortificaţii erau adaptate stâncilor sau râurilor, sugerează izbucniri şi pauze inegale.

Stilurile anticlasice s-au inspirat întotdeauna din formele de mişcare ale naturii pe care omul nu le poate stăpâni. *Forma flăcării care arde* a fost evocată în decorul sculptat în piatră al arhitecturii gotice din secolul XV, denumind ultima etapă a stilului: **goticul flamboyant.**

Curbele asimetrice ale ramului care creşte se regăsesc în toate ornamentele sculptate ale stilului **rococo,** în care vegetaţia cu frunze şi flori pare a cotropi construcţia, atârnând pe faţade şi pe balcoane, pătrunzând în interioare, pe pereţi, până pe plafon şi mobile, în ritmul jucăuş al spiralelor mici, reluate şi în trilurile muzicii contemporane lui Mozart sau Rossini.

▼ François Cuvilliés cel Bătrân
Sala oglinzilor, 1734, Amalienburg, Nymphenburg, München

▶ Antonio Gaudí
Casa Milà, 1905, Barcelona

▶▶ Le Corbusier
Ecole-cite-radieuse, Marseille, 1952

Mişcarea valurilor mării a fost sugerată de arhitectul italian Borromini, ca şi de spaniolul Antonio Gaudi pe faţada *casei Milà,* din Barcelona (Spania), care pare că unduieşte în formă de curbe largi, ca modelate cu mâna. Dimpotrivă, succesiunea coloanelor templelor greceşti ca şi cea a ferestrelor palatelor Renaşterii, înşirate regulat ca şi paşii măsuraţi în marş, acţionează asupra privitorului *liniştitor,* asigurându-l că nu vor apărea surprize şi că „situaţia e sub control".

Ritmul regulat, întins pe o suprafaţă prea mare faţă de proporţia umană dă însă inevitabil o *senzaţie apăsătoare,* de lipsă de libertate, ca în cazul *Palatului Escorial,* mănăstire, reşedinţă a regilor Spaniei şi locul lor de îngropăciune, auster, de o măreţie sumbră. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi prin aglomerarea cartierelor de blocuri. Locuinţele cu multe etaje, apărute în America la sfârşitul secolului XIX, s-au extins mai cu seamă în perioada interbelică.

În arhitectură „modernismul" s-a impus ca stil internaţional beneficiind de experimentele cubismului şi abstracţionismului din artele plastice. Formele geometrice, regulate, planurile simple, lipsa ornamentelor erau dictate de progresul industrial, de noul material (betonul armat) ca şi de economie. În această primă etapă, calitatea estetică, departe de a fi neglijată, era asigurată de armonizarea proporţiilor raportate la dimensiuni umane. Le Corbusier, care visa o „cetate radioasă" cu case orientate după soare, plasate în afara oraşelor, în spaţii verzi, folosea un set de dimensiuni derivate din cele ale unui om înalt de aproximativ 1,80 m, modular-ul). Aglomerările urbane au dus însă, în majoritatea oraşelor globului, la soluţionarea simplistă a nevoilor de locuinţe prin blocurile prea bine cunoscute. Uniformitatea şi lipsa lor de personalitate a determinat, în bună parte, *reacţia post-modernistă.*

O remediere posibilă a fost propusă de pictorul vienez Hundertwasser (1928-2000): să se picteze faţadele în culori variate, corespunzând diferitelor apartamente din bloc, la fel cum sunt zugrăvite casele satelor germane şi la noi cele ale saşilor din Sibiu sau Sighişoara.

Hundertwasser susţinea că orice om ar trebui să aibă dreptul să-şi recunoască de departe fereastra camerei lui, măcar vopsind zidul din jur atât cât ajunge cu mâna aplecându-se pe geam.

▲ ***Kunsthaus,*** înainte şi după proiectul lui HUNDERTWASSER, Viena

◀ ▲ JUAN BAUTISTA DE TOLEDO-JUAN DE HERRERA ***Palatul Escorial,*** a doua jumătate a sec. XVI, Spania

Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) (1887-1965)
Arhitect francez de origine elveţiană, pictor şi teoretician al funcţionalismului, a contribuit hotărâtor la definirea ţelurilor şi a mijloacelor de realizare a locuinţei colective moderne în sec. XX ca „maşină de locuit" adaptată climei şi condiţiilor de viaţă prin utilizarea raţională a spaţiilor, de la trotuar la terasa de pe acoperiş.

▸▸ Andrea Pozzo
Plafon din Biserica *Santo Ignazio*, 1668, Roma

Am văzut până acum că în arhitectură, din punct de vedere funcțional, golul e mai important decât plinul. Dimensiunile încăperilor sunt determinate de scara umană și de activitățile pe care le adăpostește (o cămară sau o baie sunt mai mici decât o sală de bal) dar și de ceea ce comunică despre locul stăpânului casei pe scara socială (trebuie să impresioneze prin mărime) și în sfârșit de felul în care e resimțită armonia proporțiilor dintre lungime, lățime și înălțime.

Articularea spațiilor interioare urmează traseul circulației pe orizontală (pe același nivel, de la o cameră la alta, trecerile se fac prin uși, arcade, direct sau prin culoare etc.) și pe verticală (pe scări sau cu liftul).

În repartizarea spațiului, un arhitect trebuie să țină însă cont și de mulți alți factori, dintre care unul din cei mai interesanți este cel psihologic.

În cadrul orașului, pe lângă spațiul comun, fiecare om simte că are teritoriul său propriu (casa, curtea, mașina, patul etc.), la fel cum animalul își fixează un anumit spațiu ca pe o prelungire a ființei sale, și pe care se consideră stăpân. Antropologul american Edward T. Hali a studiat la începutul anilor '60 această „bulă de aer" personală, observând că întinderea ei depinde de condițiile mai mult sau mai puțin aglomerate în care a crescut individul. El a observat că omul reacționează ca și leul care trăind în libertate în Africa are teritorii de zeci de kilometri dar, dacă s-a născut în captivitate, se mulțumește cu câțiva metri. Locuitorii unei zone mai puțin populate se țin la distanță de semenii lor, pe când cei proveniți din orașe cu mare densitate, ca japonezii, sunt obișnuiți să trăiască aproape unii de alții (Allan Pease – *Limbajul trupului*, Polimark, București, 1995).

Pătrunderea unui străin în spațiul intim al cuiva (cel mai mic fiind de 15 cm departe de trup) trezește reacții reflexe de apărare, provoacă stress, chiar dacă persoana se stăpânește (ca în înghesuiala din mijloacele de transport în comun).

▾ *Bazilica Saint Apollinare in Classe*, sec. VI, Ravenna

Viziunea asupra spațiului, așa cum se reflectă în principalele edificii înscrise în istoria arhitecturii, este însă modelată de mult mai mulți factori, de concepția filosofică, credințele și ansamblul culturii respectivei comunități.

Iată numai două exemple ale unor biserici creștine, ilustrând stiluri artistice diferite.

Analizând pictura bizantină, care vorbește despre celălalt tărâm, al spiritelor, am constatat suspendarea reprezentării spațiului (prin aplatizarea volumelor și perspectiva inversă) ca și a timpului, fără de care nu poate exista viața pe pământ.

E interesant să vedem cum apare spațiul real din biserica ortodoxă. Construcția bisericii care-i adăpostește pe credincioși se servește de spațiul real pentru a le insufla perfecțiunea dumnezeiască prin regularitatea și armonia golurilor delimitate de ziduri. Cercul și pătratul, care domină ornamentele pereților placați cu marmură sau pictați ca și decorul mozaicurilor sau veșmintelor de mătase, se regăsesc în alcătuirea volumelor bisericii: altarul e o secțiune de sferă, turla un cilindru, naosul un cub, ș.a.m.d. Mărginirea șlefuită ca o bijuterie vorbește despre armonia nemărginirii.

Spațiul baroc, expresie a viziunii catolice insuflă credința că între om și Dumnezeu există o cale palpabilă, care începe de la trupul real ce poate pipăi statuile sfinților și îngerilor, îi poate vedea și întovărăși cu gândul cum din altare se ridică în văzduh, par a străbate plafoanele pictate în „trompe l'œil" înălțându-se până peste nori unde într-o lumină orbitoare planează porumbelul Duhului Sfânt. Spațiile iluzorii continuă pe cele reale, sugerând trecerea treptată de la profan la sacru.

▼ VITTORE CARPACCIO (1455-1525)
Sf. Ieronim la lucru, 1502.
ulei pe pânză, 1,41 × 2,10 m,
Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Veneția

ARHITECTURA DE INTERIOR

Aranjarea interiorului casei poate fi o lucrare de artă. Încredinţată unui arhitect sau decorator, poate constitui un ansamblu armonios, exprimându-i talentul şi ţinând seamă mai mult sau mai puţin de gustul comanditarului (de ex. saloanele palatelor, apoi ale primăriilor sau băncilor ori cele ale unor hoteluri sau vile de lux etc.).

Pentru orice om căminul este însă mult mai mult decât o *maşină de locuit* (după expresia arhitectului Le Corbusier), este cochilia melcului care îl ocroteşte, care în formă ideală e făcută chiar de el, pe măsura lui.

Italianul Carpaccio şi germanul Dürer au înfăţişat pe Sf. Ieronim, traducând Biblia în limba latină, ca pe un cărturar contemporan, descriindu-i cu minuţiozitate camera de lucru şi toate obiectele din jur.

Orice încăpere, chiar dacă este destinată unei şederi temporare, poartă amprenta locatarului, în primul rând prin plasarea în spaţiu a mobilelor şi obiectelor. Patul poate fi cuibărit într-un colţ, expus pe peretele central sau aşezat chiar în mijlocul camerei, dezvăluind relaţia cu lumea a celui ce se culcă în el. De la sobrietatea chiliei de mănăstire la încărcarea casei colecţionarului există tot atâtea feluri de aranjamente câte personalităţi umane.

Şi evoluţia cere schimbare, de la camera copilului, cu jucării, la cea a adolescentului în care se adună cărţi şi amintiri, la cea a adultului asupra căreia îşi pun amprenta profesiunea şi preocupările personale. Un semn al bătrâneţii e închistarea în carapacea camerei, cultivarea tabieturilor care nu permit deplasarea niciunui obiect de la locul lui.

Arhitectura de interior modelează spaţiul potrivit folosirii lui. Aceeaşi încăpere îşi poate schimba destinaţia (din sufragerie devenind dormitor) sau poate întruni mai multe funcţii (bucătărie-sufragerie) fiecare din ele ocupând câte o porţiune din cameră.

Mobilele se mută dintr-o casă în alta, dintr-o cameră într-alta sau îşi schimbă locul în cameră, de unde şi numele de mobile.

De aceea ne vom opri asupra lor cu mai multă atenţie în capitolul următor, consacrat imaginilor supuse mişcării.

Vom remarca aici numai o însuşire comună tuturor artelor decorative (al căror rol practic funcţional nu poate fi trecut cu vederea) şi care e repetiţia.

◂ Albrecht Dürer
Sf. Ieronim în chilie,
gravură în metal, 1514,
Muzeul Luvru, Paris

◂ *Farfurie,*
artă populară
românească,
Vama, Maramureş

O garnitură de scaune, un serviciu de farfurii, podeaua din plăci de gresie sau draperia cu motive înflorate cuprind mai multe elemente identice.

Oare de ce?

Să ne închipuim că fiecare din imaginile amintite ar arăta altfel, atrăgându-ne atenţia fiecare în parte şi vom realiza cât de obositoare ar fi diversitatea din încăpere. Repetiţia, ca şi simetria, apare astfel ca o *măsură de protecţie a vieţii sufleteşti, evitând imprevizibilul.* Este în acelaşi timp o metodă de a face să conteze mai mult forma de ansamblu a obiectului decât decoraţia lui.

CARE ESTE RELAȚIA DINTRE EXTERIOR ȘI INTERIOR?

UȘI ȘI FERESTRE

Orice casă trebuie să aibă o **ușă** prin care circulă oamenii (uneori există și o ușiță mică pentru pisici) și ferestre prin care să intre aerul și lumina.

Problema practică a ușii nu este atât să se deschidă ci mai mult cum să stea închisă, zăvorâtă cu cât mai multe lacăte.

▸ Jan Vermeer din Delft, ***Stradă din Delft***, 1658, *Rijksmuseum*, Amsterdam

◀ *Palatul Zuccari,* sec. XVII, Roma

În Evul Mediu, poarta cetăţii era apărată cu grilaje de fier, dar şi de *puntea mobilă* care se ridica de peste şanţul cu apă.

Uşile reprezintă *unul din principalele semne de comunicare socială.* În orice clădire intrarea e concepută ca o *ramă ideală a eroului,* aşa cum e imaginat în epoca respectivă şi cum vrea să fie văzut cel care locuieşte în casă.

De la uşa mică, „de serviciu", intrarea din dos a servitorilor, la poarta triumfală rezervată stăpânilor şi oaspeţilor se pot citi toate gradele de distanţare pe scara socială a membrilor comunităţii respective.

În secolele XIII–XVII de pildă, în regatele Spaniei sau Franţei, intrarea principală a palatelor nobiliare era subliniată prin toate mijloacele vizuale posibile – era aşezată în mijlocul faţadei, în axul de simetrie, supradimensionată, încadrată de chenare sculptate sau coloane şi încoronată de fronton spart, bogat ornamentat, având eventual deasupra ei un balcon, ca un accent care se însumează uşii.

În multe palate, devenite muzee, s-au păstrat uşile mari, duble, necesare pentru trecerea doamnelor cu fuste ample susţinute de cercuri de sârmă. În acelaşi timp, casele republicii burgheze olandeze aveau intrări modeste, simple, lipsite de fast, ca în pictura lui Vermeer din Delft, înfăţişând o stradă din oraşul său.

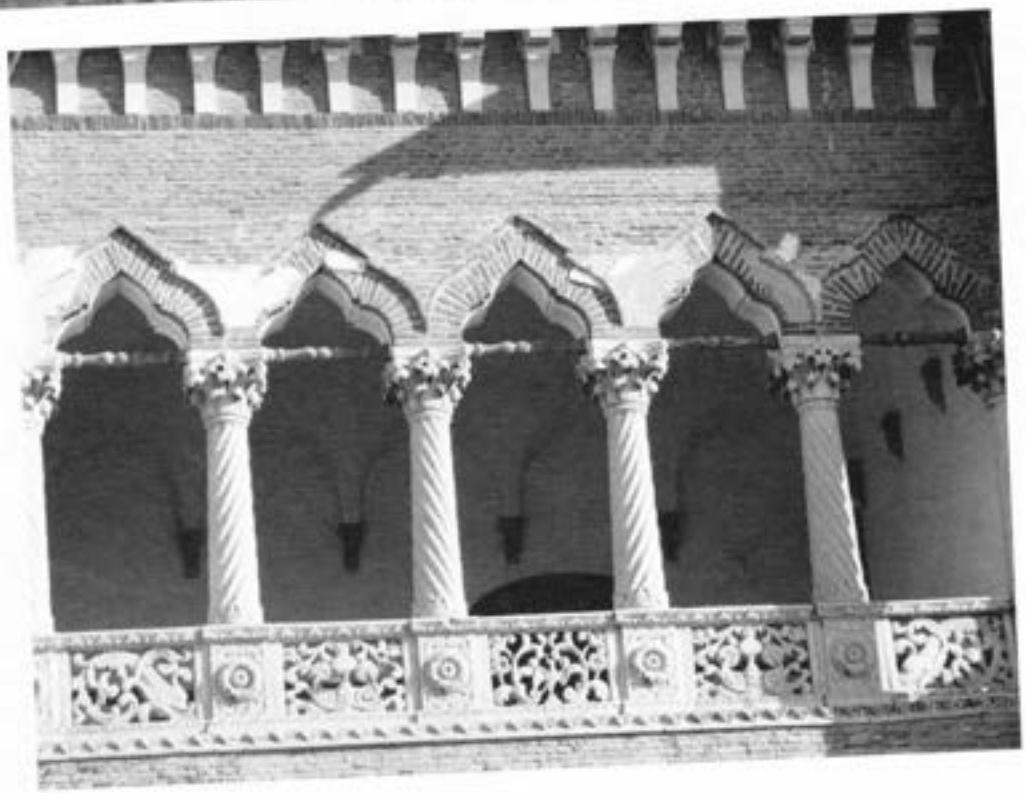
La fel s-au deosebit între ele şi **ferestrele,** în primul rând prin utilitate. În vechime, la fortificaţii se lăsau doar mici deschideri de aerisire sau de apărare (fereastra de tragere era mică şi îngustă, mai largă în interior sau în forma găurii de cheie).

Pentru intrarea luminii, timp de milenii, ferestrele erau închise cu pergament sau cu hârtie unsă cu ulei (ca în China). Romanii foloseau încă din Antichitate ochiuri de geam montate în rame mobile.

Tehnica folosită pentru obţinerea sticlei – suflarea – nu permitea decât tăierea unor bucăţi mici de formă plană. De aceea, în marile deschideri ale catedralelor gotice erau montate vitralii din plăcuţe multicolore prinse într-o reţea de plumb. În gravura lui Dürer, *Sfântul Ieronim,* fereastra casei de locuit e alcătuită într-un mod asemănător, dintr-o plasă de fier în care sunt fixate funduri de butelie. În secolul XVII geamurile erau încă din ochiuri mici, cu deschiderea de maximum 40 cm. O casă de ţară folosea la o fereastră 1 sau 4 ochiuri (cum desenează copiii casele) iar un palat, un număr proporţional cu rangul proprietarului.

▼ Theodor Pallady
La fereastră, Place Dauphine
Muzeul Theodor Pallady, Bucureşti

▲ *Palatul Mogoşoaia*, 1702, Bucureşti



▶ *Palatul Mogoşoaia*, detaliu

BALCOANE ŞI TERASE

Icoanele pe sticlă din secolele XVIII–XIX (cum sunt cele de la Nicula, de lângă Cluj) sunt pictate pe astfel de mici plăci de sticlă de fereastră (cele de dimensiuni mai mari sunt sigur mai noi).

Abia în secolul XVIII, s-a folosit un nou procedeu de a turna sticla, ceea ce a dus la lărgirea ferestrelor dar şi la fabricarea unor oglinzi de dimensiuni considerabile.

Prin amplasarea lor pe faţadă, neregulat, după nevoi (ca în stilul gotic) sau simetric, într-un ritm regulat (ca în Renaştere), ca şi prin forma deschiderii, uşile şi ferestrele constituie elemente principale de compoziţie. Faţă de zidul faţadei, deschiderile acţionează ca elemente de contrast care o ritmează acţionând ca în muzică, prin alternarea de accente-sunete şi de pauze.

Faţada Universităţii catolice, din Alcala de Henares, Spania, e melodică prin inversarea triunghiurilor aşezate: cel din centru pe bază (format din uşa întunecată, balcon şi stemă), cele laterale pe vârf (de la ferestrele de jos evazându-se până la galeria de la etajul superior).

• **Balcoane, terase şi pridvoare.** Spaţiile de trecere dintre interior şi natura din jur sunt alcătuite din *prispă* sau *pridvor,* adăpostite, ca şi *foişorul,* sub acoperiş, sau din *balcoane* şi *terase* deschise, neacoperite.

Primele sunt mai frecvente în zonele cu climă temperată, pe când ultimele sunt preferate în ţinuturile calde şi uscate.

În arhitectura tradiţională românească *prispa* este una dintre cele mai originale componente ale casei ţărăneşti.

Locuinţa domnească sau *boierească* avea şi ea *pridvor* (cum se mai păstrează la Mănăstirea Plumbuita, la casa lui Matei Basarab).

Cele mai frumoase deschideri au însă fără îndoială conacele lui Constantin Brâncoveanu, cum sunt cele de la *Mogoşoaia.* Venind dinspre oraş vezi întâi foişorul la care duce scara cu balustrada sculptată în piatră. Pe cealaltă parte a casei, faţada care priveşte spre lac desfăşoară o largă terasă acoperită (o loggie).

▼ Rodrigo Gil de Hontañon şi Pedro de la Cotera
Colegiul San Ildefonso,
1543,
Alcala de Henares, Spania

În construcţiile în *stil brâncovenesc, pridvorul* te întâmpină peste tot, ca o îmbrăţişare prietenească, invitându-te ca pe un oaspete ales să păşeşti printre coloanele şi balustradele de piatră înflorite cu măiestrie. La palate (ca Potlogi), la mănăstiri (ca Hurezu) sau la biserici s-au adăugat la intrare adevărate saloane deschise.

Aceeaşi largă respiraţie a fost creată şi în interior prin înlocuirea zidului dintre naos şi pronaos cu arcade susţinute de coloane, unificând spaţiul.

Şi în deceniile următoare ale secolului XVIII, din ce în ce mai multă sculptură ornamentează intrările, bujorii şi lalelele care se înlănţuie pe chenarele uşilor şi ferestrelor au volume bombate, ca pline de sevă, iar printre ele apar şi figurile unor sfinţi apostoli (de la *Biserica Colţea,* din Bucureşti) sau chiar Samson luptându-se cu leul (la *Biserica Stavropoleos,* din Bucureşti). La sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, arh. Ion Mincu, pentru a continua stilul autentic românesc, a transpus foişorul şi cerdacul cu arcade polilobate în construcţii de oraş. *Bufetul de pe Şoseaua Kiseleff* fusese proiectat ca pavilion al României la Expoziţia Internaţională de la Paris, din 1889.

În clădirea *Şcolii Centrale de fete,* din Bucureşti, Ion Mincu a grupat clasele în jurul unei curţi interioare mărginite de o galerie cu coloane şi arcade închise cu geamuri. El relua aici un obicei, practicat din secolele trecute în locuinţele de oraş, de a proteja prispa prin panouri cu ochiuri mici de sticlă prinse în cadre de lemn.

În oraşe, *prispa* a fost închisă cu geamuri (cum se poate vedea şi azi la multe case din Bucureşti, de pildă *casa Melik,* de pe strada Spătarului).

Arhitectul C. Joja, în studiul său asupra plasticii faţadei, vedea în această lucrare a tradiţiei populare o cale de dezvoltare mai departe a arhitecturii româneşti originale.

El observa că prin realizarea pridvorului închis în materiale moderne, metal şi sticlă, faţada devine străvezie, dând impresia de „spargere a cutiei", permiţând aceeaşi comunicare liberă între interior şi exterior ca şi în casa ţărănească cu prispă.

Ion Mincu (1851-1912)
Arhitect român, format la Paris, continuator al tradiţiei naţionale în „stilul românesc", adaptat la construcţii particulare (Casa Lahovary) sau publice (Şcoala Centrală, Bufetul de la Şosea). A fost profesor la Şcoala de Arhitectură, care a funcţionat din 1892 la Bucureşti, fiind şi preşedintele Societăţii Arhitecţilor Români.

◀◀ *Palatul Mogoşoaia*, detaliu

◀ *Biserica Stavropoleos*, detaliu

◀ *Hanul lui Manuc*, 1812, Bucureşti

◀◀ *Biserica Stavropoleos*, Bucureşti

SPAȚIUL EXTERIOR (câteva noțiuni de urbanism)

▸▸▸ Antoine Watteau (1684-1721) ***Îmbarcarea pentru insula Cythera***, 1717 *Muzeul Louvru*, Paris

Urbanismul este știința și arta de a proiecta și construi localități noi și de a le sistematiza pe cele existente. (*Dicționarul limbii române*, 1980)

Gruparea caselor, străzilor, orașelor, plasarea zonelor de producție, comerciale sau de locuit, au variat foarte mult după situarea geografică și evoluția în timp.

▸▸▾ Parcul Palatului Versailles

De obicei așezările omenești s-au statornicit lângă o apă curgătoare.

În vechime erau preferate dealurile care dominau văile din jur, oferind vizibilitate și condiții bune de apărare. *„Acros-polis"* (ca *Acropole* din Atena) înseamnă *orașul de sus*,

▸ Miniatură, sec. XV

▾ Orașul Palmanova, detaliu, 1717, Italia

rezervat conducătorilor, în jurul căruia locuia poporul mărunt.

Uneori casele orașelor și satelor erau înșirate de-a lungul drumului principal. Cele mai multe burguri medievale s-au dezvoltat în Europa la răscrucea drumurilor comerciale. Apărate de ziduri și turnuri (ca Brașovul sau Sibiul), casele, construite pe terenuri înguste, își ridicau acoperișurile povârnite, sprijinindu-se una de alta. Preferința artiștilor Renașterii italiene pentru figuri geometrice regulate, simetrice, vizibile în clădirile pe plan central (catedrala *San Pietro*, în proiectul lui Michelangelo sau *Vila Rotonda*, de Palladio) a dus și la crearea unor orașe ideale, cu contur circular și străzi în raze, ca *Palmanova*. Unele orașe, construite pe teren viran, au permis o trasare a planului de ansamblu de o mare regularitate. Astfel, Petersburgul, întemeiat de Petru cel Mare în secolul XVII, în vederea dezvoltării maritime a Imperiului Rus, a fost proiectat de arhitectul francez Leblond aproape ca o tablă de șah, așa cum s-a întâmplat mai târziu în New York.

Estetica grădinilor. Felul în care e apreciată de către locuitori relația cu natura se vede de la *glastra* cu flori din fereastră la *grădina japoneză*, mică de câteva palme și până la *parcul* întins ca o pădurice al unor castele (ca Versailles) sau orașe (Central Park din New York sau Grădina Cișmigiu, din București).

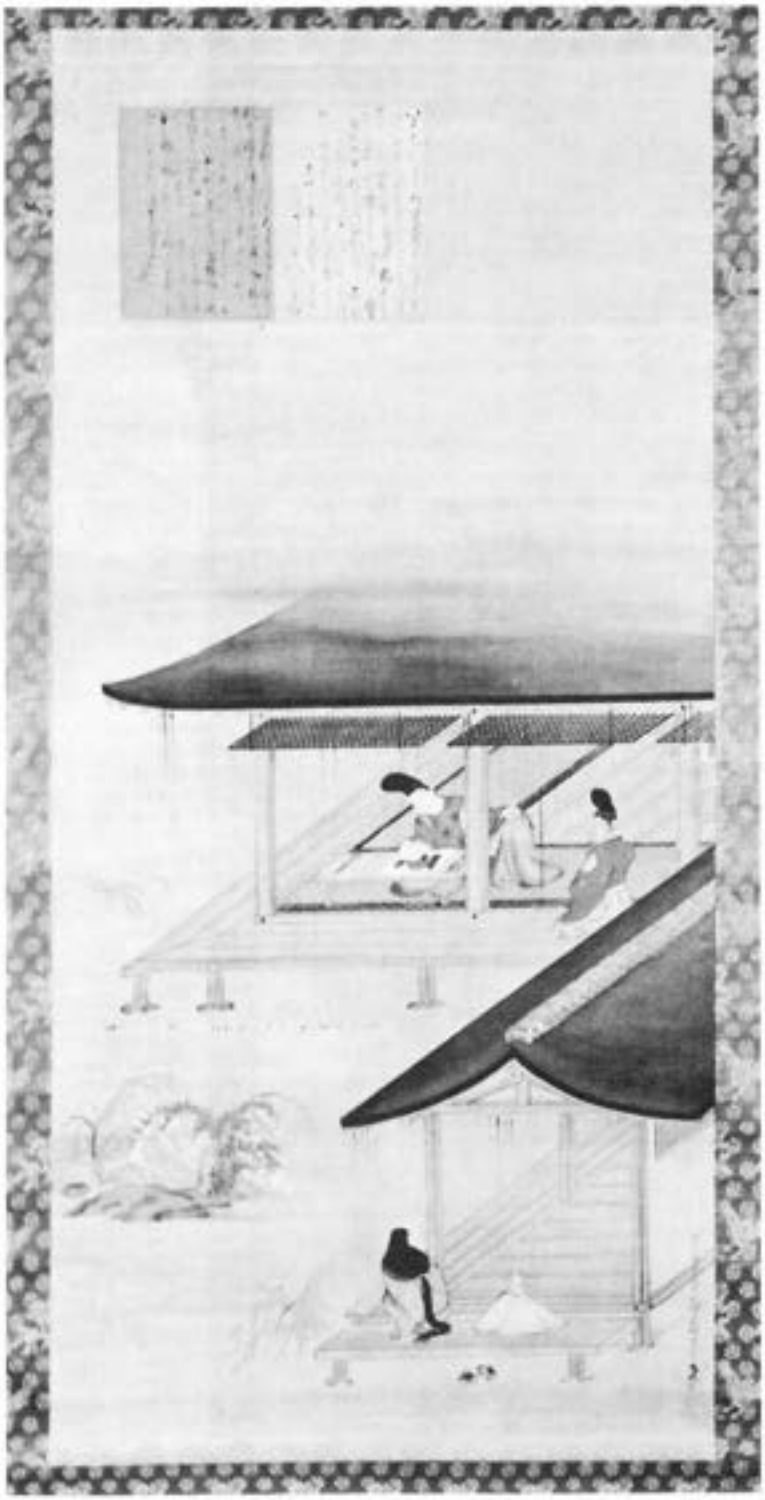
De-a lungul timpului, grădinarii-artiști au compus *parcuri* proiectate ca *opere de arhitectură*, sculptând stâncile, tunzând tufișurile și armonizând pictural culoarea florilor. Concepția lor a oscilat între cei doi poli, clasic și romantic, definind locul resimțit de om în lume. Regăsim astfel raportul om/univers de tip clasic în tendința de stăpânire asupra naturii, afirmată la Versailles. Pe terenurile mlăștinoase de lângă Paris apele au fost prinse în bazine de piatră sau puse să țâșnească în fântâni arteziene ca imense flori rotitoare.

Vegetația a fost îngrădită în forme geometrice regulate, tufișurile tunse în volume de con, sferă sau cilindru.

Statuile înfăţişând personaje din Antichitatea clasică populează acest eden al raţiunii triumfătoare, denumit de obicei *parc francez*. Dimpotrivă, *în parcul englez* atitudinea romantică inversează raportul, considerând omul doar o parte a creaţiei. Sub influenţa extrem orientală, în sec. XVIII, mai ales în Anglia, dragostea pentru *natura sălbatică* a dus la menajarea structurii reliefului şi la ajustarea discretă a implantării pomilor sau florilor, încât peisajul să nu pară atins de mâna omului. Ca şi în parcurile de vară chinezeşti, cărarea şerpuieşte pe malul apei, iar la fiecare cotitură privelişte oferă surprize, ca în fundalul tabloului lui Watteau – *Îmbarcarea pentru insula Cythera.*

RELAȚIA DINTRE OM ȘI UNIVERS

În decursul timpului, omul s-a detașat treptat de natura din jur, creându-și primul strat izolator – haina –, apoi al doilea – casa –, trecând de la traiul nomad, sub cerul liber, (eventual doar adăpostit în peșteri, sub cort sau în căruța cu coviltir) la locuința stabilă, dezvoltând-o până la castelul fortificat și ajungând în final să conceapă orașul modern și racheta cosmică, cu microclimatul ei artificial.



Progresul și-a urmat cursul, sporind mereu confortul: încălzirea a trecut de la focul cu lemne la calorifer apoi la aerul condiționat, care șterge diferența între anotimpuri la fel cum iluminatul modern poate face din noapte zi etc.

Și totuși nostalgia „revenirii la natură", la condiția firească și cea mai agreabilă a vieții omenești, se face simțită într-o formă sau alta în toate stilurile care s-au succedat alternându-și formele.

Arhitectura a înregistrat cel mai spectaculos pendularea de la o viziune clasică (în care omul a dominat natura prin raționea sa ordonatoare, impunându-i formele geometric regulate ale templelor grecești sau ale palatelor Renașterii) la una anticlasică (în care ființa umană și-a recunoscut neputința în fața forțelor nestăvilite ale cosmosului, s-a închinat în fața eternității divine în catedralele gotice sau baroce și și-a împodobit cu vegetație sălbatică saloanele în stil rococo sau Art Nouveau).

Să ne oprim la câteva exemple de realizare a unui echilibru armonios a vieții unora dintre locuitorii planetei albastre cu mediul lor firesc. E drept că toate se află în regiuni privilegiate, cu climă temperată (nici la poli, nici la ecuator).

În casa țărănească analizată într-un capitol precedent ni se dezvăluia vegetația din jur în deschiderea largă a pridvorului. Picturile lui Grigorescu au surprins integrarea firească a omului în natură în viziunea sa poetică asupra satului de altădată înecat în verdeață. Însă la fel cum portul popular de tradiție străveche îi ajuta pe țărani să se deosebească (prin formele cilindrice, compacte, și prin culoare – alb, negru, roșu) de ambianța vegetală neregulată, dominată de verde, și casele țărănești se disting de natura din jur prin volumele geometrice regulate, ca și prin albul zidurilor văruite. Prin acordul armonios al volumelor statice, rezultat al gândirii ordonate, omul își impune hotărât prezența în natură, organizându-și construcțiile conform unei scheme clare, geometric regulate. Spre deosebire de stiluri ca barocul,

rococoul sau Art Nouveau, influenţate de vegetaţia naturală, cu formele ei curbe, asimetrice, neregulate, arhitectura noastră populară se înscrie în familia artei clasice.

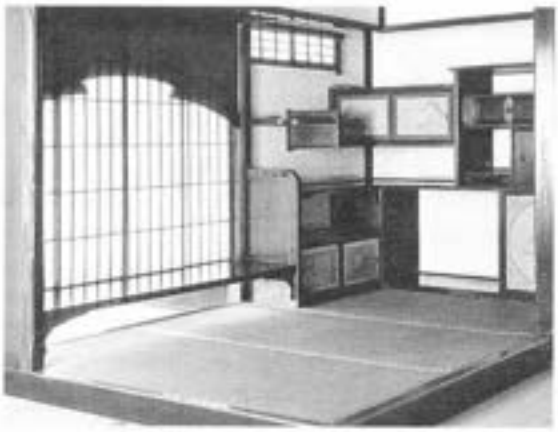
Cuibărite între soclul masiv şi acoperişul înalt, casele tradiţionale de sat, din toate regiunile ţării, au un aer de familie. Prin eleganţa proporţiilor şi stâlpii sculptaţi în lemn ai cerdacului, ele sunt un ecou al clădirilor domneşti (ca Mogoşoaia), boiereşti (ca Stoieneşti) sau mănăstireşti (ca Horezu) din stilul Brâncovenesc.

Casa japoneză tradiţională este fără îndoială exemplul cel mai cunoscut şi mai admirat al relaţiei cu natura, în care trăirea artistică rezultă din înţelepciunea adaptării la mediu.

Cutremurele de pământ, frecvente în insulele nipone presărate cu vulcani, impun construcţii uşoare, fără ziduri de piatră sau mobilier masiv. Casa nu are fundaţie înfiptă în pământ, ci este aşezată ca o tavă pe masă, sprijinită pe picioruşe.

Doar câteva grinzi susţin acoperişul iar pereţii sunt din panouri uşoare, glisante pe şine, permiţând varierea spaţiilor interioare sau deschiderea totală către grădină a unei camere, care devine astfel o terasă acoperită. Aspectul faţadei ca şi cel al încăperilor rezultă din alăturarea şi ritmicitatea unor suprafeţe plane, dreptunghiulare, simple, amintind de pictura lui Mondrian. Casa japoneză, lipsită de mese, scaune sau dulapuri înalte, e mobilată în principal cu „ta-tami", rogojina de înălţimea şi lăţimea unui om, care serveşte şi la stabilirea proporţiilor locuinţei (o cameră e proiectată să aibă podeaua sau pereţii dintr-un număr anumit de ta-tami). Pe rogojină se mănâncă, se doarme, iar unii călugări pelerini o rulează şi o pun pe creştet legată cu şireturi, ca pe o pălărie de paie. Podoaba principală a casei e un aranjament floral (de exemplu o floare, o frunză, un boboc) într-un vas potrivit cu el ca formă şi culoare, lângă care se derulează şi se atârnă o pictură verticală (kakemono) sau un poem, iar când floarea se ofileşte, totul se schimbă în funcţie de altă floare.

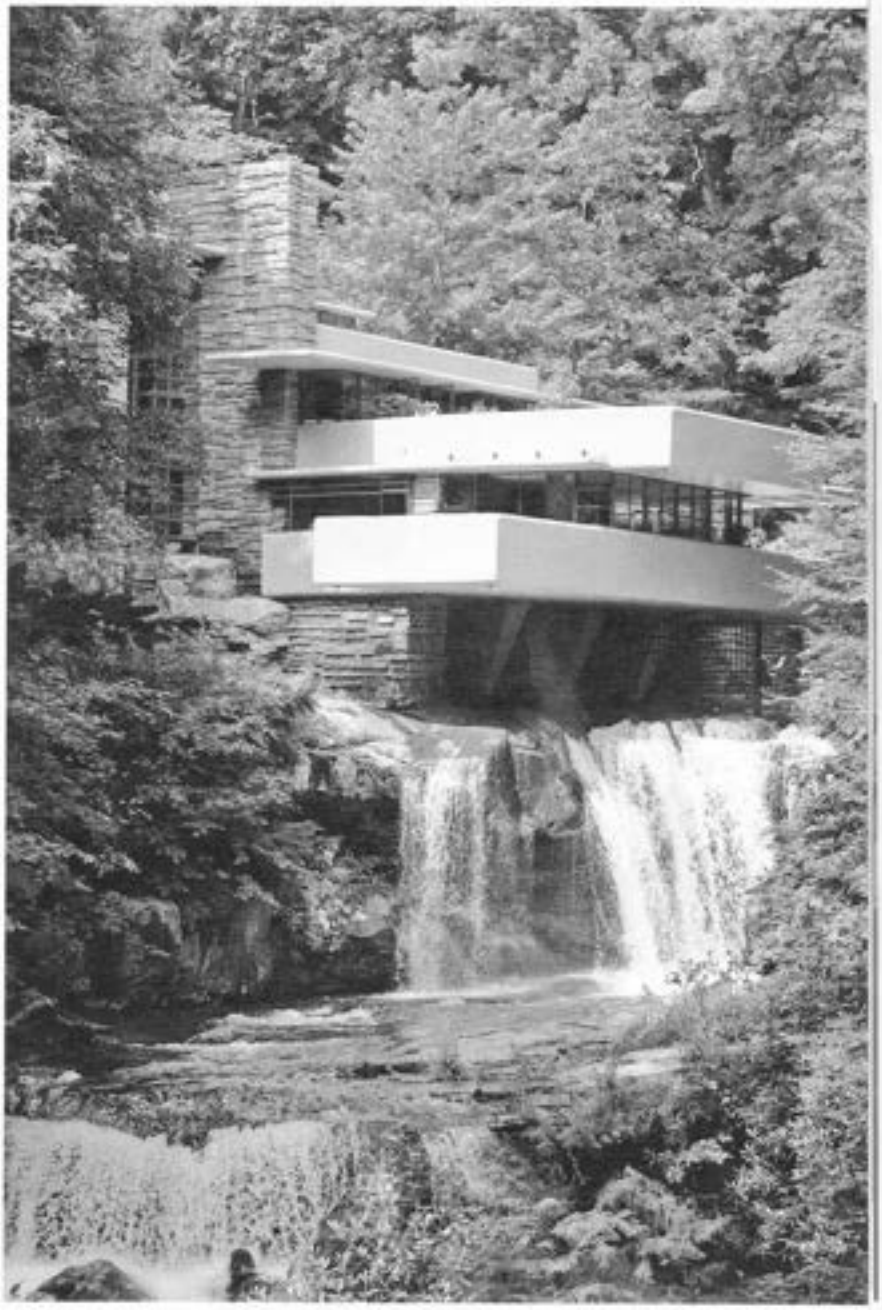
În 1936, arhitectul american Frank Lloyd Wright a urmărit aceeaşi implantare în natură în *Casa de pe cascadă,* construită deasupra unui mic curs de apă, din blocuri de piatră luate din împrejurimi şi bârne de lemn din pomii locali.



◀◀ Reizei Tamechika, ***Vânzătorul de oglinzi,*** kakemono, cca 1600, *Muzeul Naţional,* Tokio

◀ ***Palatul din Katsura,*** interior din camera imperială, sec. XVII, Japonia

▼ F. L. Wright ***Casa de pe cascadă,*** 1936, Bear Run Pennsylvania, SUA



CUM ESTE VĂZUT IDEALUL UMAN?

Potrivit viziunii asupra relaţiei dintre om şi univers, fiecare epocă şi-a construit un ideal de frumuseţe, înfăţişat în artele plastice dar transpus şi în arhitectură, în primul rând prin acordarea proporţiilor trupului cu cele ale construcţiilor.

Aşa de pildă, arhitectul Leon Battista Alberti explica armonia unei biserici din epoca Renaşterii prin asemănarea proporţiilor planului cu acelea ale unui om întins, cu capul la altar şi braţele în cruce figurând transeptul.

În secolul XX, arhitectul Le Corbusier a lansat *modulorul,* măsurând toate dimensiunile locuinţelor sale pentru a corespunde nevoilor de confort ale unui om cu înălţimea maximă de aproximativ 1,80 m. *Maşina de locuit* era astfel calculată ca şi un automobil, ergonomic.

Prezenţa umană s-a mai manifestat în arhitectură şi în diferite alte feluri; aşa de exemplu, stâlpii de susţinere, coloanele, au fost percepute întotdeauna ca substituiri ale fiinţelor umane, purtând povara construcţiei aşa cum ţinea Atlas Pământul.

Figurativul şi nefigurativul şi-au luat locul în aproape toate stilurile, deslușind în *atlanţi* sau *cariatide* idealul uman care stătea la baza edificiilor. În Egiptul antic coloanele colosale ale templelor evocau dimensiunile nepământene ale faraonilor, fiinţe perfecte, legând lumea

▸▾ *Faraonul Kefren,* Imperiul vechi (mileniul III î.H.), bazalt, *Muzeul din Cairo*

▾ ***Templul lui Amon din Karnak,*** Imperiul nou (mijlocul mileniului II î.Hr.), Egipt

◖ *Împărăteasa Ariadna,* 500, fildeş, *Muzeul Bargello,* Florenţa

◖◖ ***Capitel,*** sec. VI, *San Vitale,* Ravenna

astrelor de cea terestră. Capitelul figura uneori capul zeiţei Hathor, cu urechi de vacă.

Coloanele cretane, scunde, subţiate la bază ca un ţăruş, erau o transpunere nefigurativă a înfăţişării gimnastului cu trup subţire, ridicat pe vârful picioarelor, admirat pe stadioane.

Cele greceşti – dorice şi ionice – reprezentau zeii mitologici cu înfăţişare umană ideală. Cariatidele Erechteionului rămân cea mai clară personificare a trunchiului de copac, primul element portant al arhitecturii.

Coloanele Romei antice trădau programul împodobirii imperiale excesive în capitelul corintic ca şi în inelele proeminente ale fusului, transpuneri ale faldurilor togei.

Arta bizantină şi-a pierdut corporalitatea în favoarea *spiritualităţii* prin aplatizarea reliefurilor capitelurilor până la efectul de dantelă spartă.

Chiar şi *pilastrul fasciculat gotic* poate fi raportat la idealul uman contemporan, subţiratic şi alungit ca şi arcurile ogivale înalte, pe când gruparea la bază a nervurilor duce gândul la solidaritatea membrilor breslelor care, umăr la umăr, au lucrat la ridicarea catedralelor.

◖ ▾ ***Nunta lui Renaud de Montauban,*** miniatură, sec. XV, *Bibliothèque de l'Arsenal,* Paris

▾ Gotic francez sec. XV, *Biserica Saint-Ouen,* Rouen, Franţa

PATRIMONIUL NAȚIONAL

▾▾ Interior al Mănăstirii Văcărești, 1916-1936, București

▾ Mănăstirea Văcărești, 1916-1936, București

După ce am privit și am încercat să înțelegem ce transmit atâtea edificii, rămase în picioare, ca prin minune, din diferite epoci ale istoriei, ne întrebăm: cum le păstrăm în continuare?

Cel mai aprig dușman al vechilor așezări este desigur progresul tehnic, în numele căruia „factorii de decizie" lipsiți de educație artistică sacrifică deseori trecutul pentru comoditatea prezentului (dărâmând de pildă construcții de valoare pentru a lărgi șoselele).

Comuniștii, trecând peste protestele specialiștilor, au demolat monumente neprețuite, cum era biserica mănăstirii Văcărești, din secolul al XVIII-lea, de o armonie a proporțiilor rar întâlnită, ornamentată cu sculpturi în piatră și picturi murale de o calitate excepțională. Tot ei au distrus centrele istorice ale unor vechi localități și intenționau să înlocuiască gospodăriile sătești cu blocuri lipsite de confort și frumusețe.

Nici astăzi însă, primejdia nesocotirii valorilor naționale reale nu a trecut cu totul, și orice cetățean avizat ar trebui să fie atent și, mai ales, să reacționeze imediat ce vede o neregulă. Așa de pildă, multe clădiri de epocă și chiar biserici și-au pierdut puritatea stilului inițial prin instalarea unor ferestre de termopan standard, fără a se ține seama că acestea pot fi comandate de orice formă și culoare, imitând pe cele vechi.

Forul care are datoria să vegheze la buna păstrare și conservare a acestor bunuri este Oficiul Național al Patrimoniului, pe a cărui liste sunt înscrise majoritatea operelor de artă și arhitectură care ne reprezintă și cu care ne mândrim. Acestea sunt ocrotite prin lege, care interzice orice intervenție asupra lor, doar specialiștii având voie să le întrețină și să le repare, pe baza unor proiecte aprobate de forurile competente (legea nr 422 din 18 iulie 2001, actualizată și completată în anii care au urmat). Calitatea de monument istoric este marcată printr-un însemn, iar desființarea, distrugerea, profanarea și degradarea se sancționează conform legii.

O CASĂ MEMORIALĂ - MUZEUL THEODOR AMAN

Vizitând casa artistului, aflată în centrul capitalei, peste drum de Muzeul Naţional de Artă, te întorci în secolul al XIX-lea, şi nu-ţi vine să crezi că se putea trăi tihnit şi chiar elegant fără lumină electrică, fără telefon şi fără computer. Theodor Aman (1831 – 1891) a răspuns perfect prin toată activitatea sa idealului generaţiei paşoptiste, de a „intra în Europa", după ce un secol şi mai bine orânduirea fanariotă împinsese cultura către cea a Imperiului Otoman. Format la Paris, el a pictat tablouri în toate genurile cultivate în Apus, portrete, compoziţii istorice, scene de gen, naturi moarte, şi a fost primul gravor, oferind publicului românesc imagini multiplicate cu valoare de originale. S-a străduit, în acelaşi timp, să organizeze viaţa artistică, să umple toate petele albe de pe harta picturii româneşti. A întemeiat prima Şcoală de Belle-Arte din Bucureşti, primul muzeu de stat şi primele expoziţii ale artiştilor în viaţă, după modelul Salonului parizian. El şi-a proiectat singur casa şi atelierul, în care îşi expunea lucrările şi dădea petreceri, şi şi-a sculptat câteva piese de mobilier.

▲ Muzeul Theodor Aman, 1869, Bucureşti

◀ Interior din Muzeul Theodor Aman, 1869, Bucureşti

Analiza plastică prin comparație

Ca o recapitulare, vă propun să aplicați cele citite, făcând în joacă schițe.

Comparând între ele mai multe lucrări cu același subiect, vom deosebi mai bine prin ce se distinge fiecare. Așa, de pildă, tema maternității, pe care am întâlnit-o tratată în pictură sau gravură în nenumărate feluri, revine și în sculptură în relief și în ronde-bosse. Analiza plastică va scoate în evidență posibilitățile expresive ale volumelor. Să nu uităm, în dialogul nostru cu imaginea, să ne punem întrebări ca:

• Ce sugestii transmite de la prima impresie prin silueta de ansamblu și prin acordul cromatic dominant? (de schițat în câteva linii și pete de culoare)

• Care sunt fețele importante ale statuii, variațiile pe aceeași temă? (pentru fiecare din ele vom face o schiță și o analiză separată)

• Ce se află în centrul geometric al imaginii?

• Care e centrul compozițional cel mai frapant (mai apropiat sau mai depărtat de centrul geometric) de la care începe drumul compozițional?

• Care e parcursul drumului compozițional indicat de centrele de interes care, prin modul

▶▼ Ion Irimescu
Mame cu copii,
fragment, bronz,
proprietatea artistului

▼ Lucca de la Robbia
Madonna del Roseto,
ceramică colorată,
Muzeul Bargello, Florența

în care se succedă acționând pe rând asupra retinei, relatează acțiunea?

• Cum se leagă între ele imaginile care compun statuia?

• Cum e resimțit timpul? (static sau dinamic? în ce ritm?)

• Cum exprimă autorul relația om-univers? Clasic sau romantic?

• Cum apare idealul său uman?

• Cum e redat spațiul? Cum arată soclul? Care e relația lui cu statuia?

• Care e rolul desenului?

• Dar al umbrei și luminii?

• Din ce contraste cromatice e alcătuit acordul culorilor?

• Care sunt materialele, tehnica și factura lucrării?

Veți putea compara astfel monumentul cel mai apropiat de școală cu unul din cele reproduse în carte etc.

Efectele modificării compoziției în sculptură

Am văzut cum artiștii plastici creează mai multe variante ale unei lucrări. Să modificăm și noi (în schițe sau, dacă e posibil, pe computer) reproducerile unora dintre cele mai cunoscute sculpturi, eventual fotografiile unui monument local.

• Să-i schimbăm proporțiile (mai pe lung sau mai pe lat).

• Să-i mutăm centrul geometric și centrele de interes, deturnând drumul compozițional.

• Să-i adăugăm sau să-i eliminăm elemente ale imaginii.

• Să-i înlocuim volumele convexe cu altele concave și invers.

• Să-i schimbăm materialul și coloritul.

• Să o așezăm pe alt soclu și să o amplasăm într-altă parte etc.

Închipuiți-vă, de pildă, cariatidele Erechteionului sau statuile ecvestre, grase ca lucrările lui Botero, sau făcute din ceramică policromă sau din oțel inoxidabil.

Cum ar arăta un bibelou, la alegere, ridicat la scară monumentală? (Operația inversă se face, din păcate, prea des, iar Statuia Libertății sau Venus din Milo devin „suveniruri" sau brelocuri)

Câteva sugestii

• Depistați o sculptură care face parte, prin valoarea artistică, din patrimoniul național și argumentați alegerea ei.

• Gândiți-vă ce statuie ați plasa în curtea școlii, ce mesaj ar trebui să aibă, ce mărime, ce soclu și unde anume ar putea fi amplasată? Propuneți eventual o schiță cu un proiect propriu.

• Examinați monedele – vechi și noi – pe care le aveți la îndemână (cu atât mai bine dacă în muzeul local există o secție de numismatică) faceți un negativ în gips după una din ele, apoi turnați pozitivul.

• Modelați în lut un fluier popular cu o imagine la alegere.

• Imaginați și executați din papier mache o mască de carnaval și pictați-o.

• Controlați dacă statuile din piață sau parc au etichete cu titlul lucrării, numele autorului și datele lui biografice. Dacă nu, propuneți primăriei, argumentând cu o prezentare scurtă asupra statuii și valorii ei, să ia măsuri pentru a remedia aceste lipsuri.

◀ Fernando Botero (n. 1932) ***Călăreț***, 1984, bronz

Analiza plastică prin comparație

• Comparați între ele două construcții cu aceeași funcție:

– o biserică din cărămidă sau piatră și una de lemn;

– o locuință de oraș (eventual un apartament la bloc) și una populară, din zonă, schițându-le planul și elevația, precum și o plasare în perspectivă cavalieră.

• Comparați între ele două construcții cu funcții și programe diferite (de exemplu, o școală și un spital).

• Comparați clădirea cea mai impunătoare din localitate sau din cartier cu cea care vă place personal cel mai mult și argumentați alegerea.

Nu uitați să urmăriți în fiecare exemplu aceleași întrebări, pe care le-am pus până acum oricărei imagini tridimensionale, pentru a nu scăpa nimic din ceea ce comunică.

Câteva sugestii

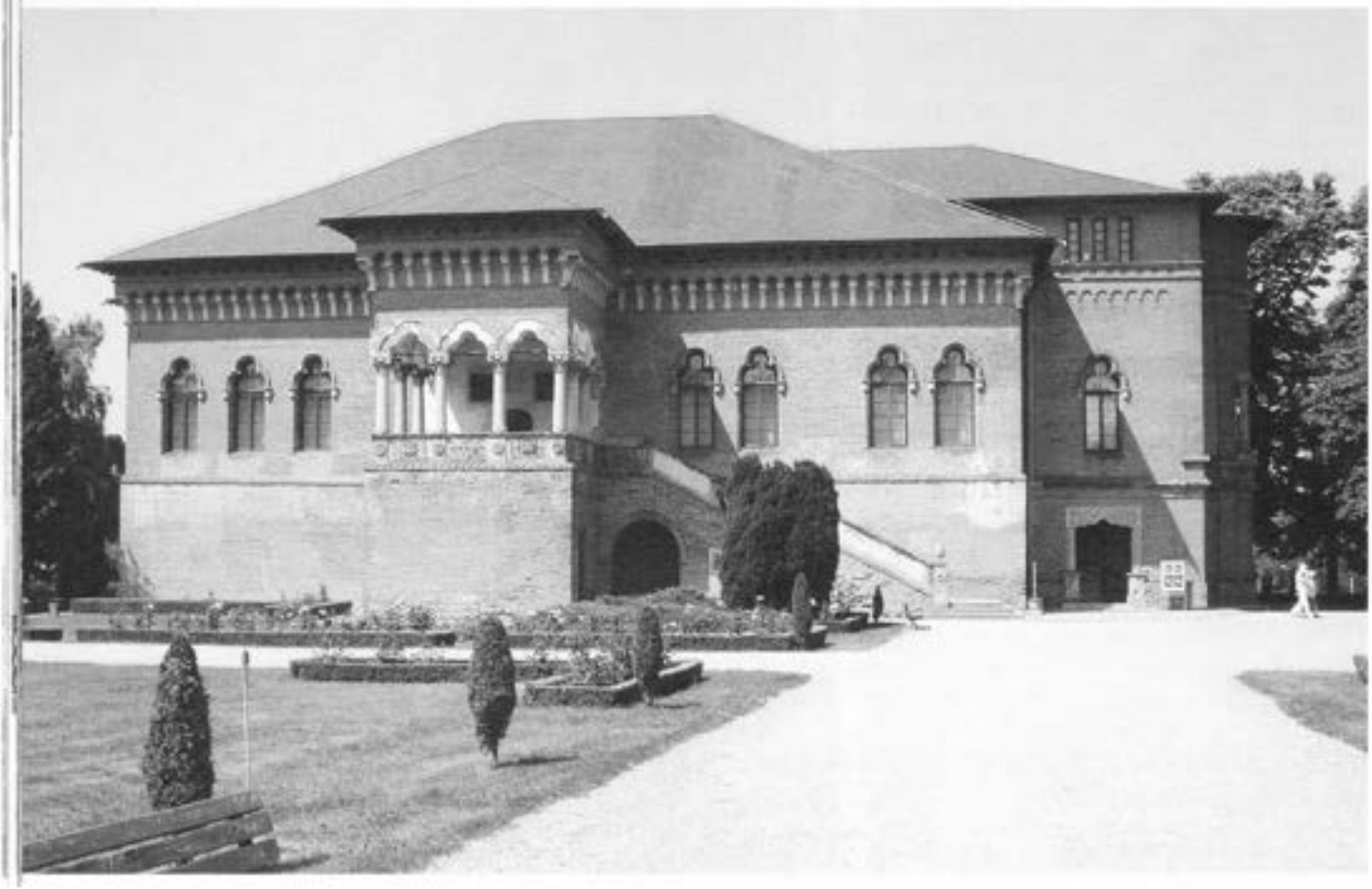
• Aflați care este construcția, considerată monument istoric și de artă, cea mai apropiată de școală și interesați-vă cum este organizată acțiunea de conservare și dacă are nevoie de restaurare.

• Aflați care este ultima clădire ridicată în zonă, analizați-i fațada pentru a constata în concluzie dacă are valoare artistică (în ce constau calitățile și defectele ei) și dacă se integrează în mod fericit (sau nu) în ambient.

• Încercați să stabiliți data aproximativă a construirii celor mai vechi case de pe strada școlii, privind cu atenție compoziția fațadei ca și ornamentele ei.

• Prezentați una din aceste case (oral sau în scris) ca un ghidaj pentru turiști, pornind de la istoricul localității și ținând seama de componența grupului căruia vă adresați (copii sau adulți, străini etc), le puteți traduce și în altă limbă.

▼ *Palatul Mogoșoaia*, București, 1702



Efectele modificării compoziției în arhitectură

Construcțiile nu rămân de obicei neschimbate, așa cum au fost proiectate și realizate de arhitectul care le-a creat, fiecare nouă generație de locatari reamenajând câte ceva după nevoile și gustul propriu.

Să nu uităm însă că orice clădire e o compoziție vizuală, de o valoare artistică mai mică sau mai mare, dar care transmite inevitabil un mesaj către privitori.

Pentru a sesiza punctul de echilibru atins de toate elementele imaginilor marilor monumente din istoria arhitecturii, să ne jucăm: să schimbăm (în schițe sau, dacă e posibil, pe computer) compoziția fațadelor unora dintre cele mai cunoscute clădiri, ca de pildă „Parthenonul" din Atena:

• Să-i modificăm proporțiile (mai pe lung sau mai pe lat).

• Să-i schimbăm planul, introducând o încăpere sau o aripă în plus.

• Să-i înlocuim coloanele și frontoanele cu altele baroce (coloane torsionate în tirbușon și frontoane sparte).

• Să-l compunem asimetric.

• Să-i colorăm fiecare coloană în altă culoare etc. etc.

Câteva sugestii

• Gândiți-vă la modalitatea de a rupe monotonia unui front de blocuri.

• Propuneți o clădire care lipsește în localitate (oraș sau cartier), ca de pildă, o colecție sau un muzeu de artă populară a regiunii și schițați-i proiectul (în plan și elevație).

• Propuneți amenajarea unei case memoriale (în care a locuit un personaj de vază).

• Desenați planul și elevația clasei și propuneți un plan de reamenajare a interiorului. Faceți același lucru și pentru sala de festivități a școlii.

Proiectați în schițe recompunerea grădinii școlii, având în vedere funcțiile pe care le îndeplinește.

Desenați schițe de amplasare a unor statui descoperite și alese din atelierele unor sculptori locali în holul de intrare, în sala de festivități sau în grădina școlii.

▸▸ *Ubu Rex* cu scene din *Macbeth*, de ALFRED JARRY și WILLIAM SHAKESPEARE, regia, scenariul, scenografia și ilustrația muzicală – SILVIU PURCĂRETE, TN Craiova, 1990

▾ ***Parthenonul.*** *Acropole.* sec. V î.H., Atena

III. ARTELE CINETICE

Artele plastice nu mai sunt, din secolul al XX-lea, doar picturi sau sculpturi împietrite pentru eternitate, de la mobilele lui Calder, legănate de curenții de aer, la producțiile video actuale. Deseori atenția privitorilor a fost atrasă nu asupra produsului finit ci a procesului creației, ca în „action painting", a lui Jackson Pollock, stropind culorile pe pânza întinsă pe podea. Ieșind din muzeu în stradă, instalația sau happeningul au devenit spectacole în care deseori era implicat și publicul.

În paginile ce urmează ne vom ocupa de imaginile înzestrate de la început cu o însușire în plus, cea a mișcării – de artele cinetice.

Pentru a înfrunta complexitatea crescândă a problemelor propuse, trebuie să ne amintim mereu punctul de plecare, citirea unei imagini statice, deoarece ***același drum în citirea compoziției și aceleași mijloace de expresie*** *(desenul, umbra și lumina, culoarea, materialul) sunt valabile și pentru toate celelalte arte vizuale.*

Imaginea mereu schimbătoare a vieții noastre reale începe chiar cu noi, oamenii vii, având în vedere că propria noastră înfățișare, ca și mediul artificial în care trăim, sunt rodul – conștient sau nu – al unei neîncetate și mereu reînnoite creații. Vom examina, pe rând, ***primul strat****, al veșmintelor cu care ne acoperim (hainele, machiajul etc.), continuând cu cel* ***de-al doilea strat,*** *cu care ne înconjurăm (ambientul, interiorul locuinței) format din mobilier, perdele, vase etc.*

Hainele se uzează și se schimbă cel mai repede, ambientul ceva mai lent, totuși mai frecvent decât arhitectura, trainică, pe care o completează. Vom da importanța cuvenită tuturor funcțiilor obiectelor (cea utilă, cea de comunicare și cea estetică), punând, desigur, în lumină mai cu seamă aspectele artistice ale imaginii.

Aceleași probleme vor fi transpuse pe un plan mai înalt și mai complex, pe scena ***teatrului,*** *unde actorii costumați și decorurile, luminate cu pricepere, alcătuiesc tablouri din volume în mișcare, cu semnificații simbolice.*

Ne vom lăsa apoi atrași de cea mai populară artă a vremurilor noastre, ***filmul,*** *spectacol vizual prin excelență, încercând să demontăm procedeele prin care imaginea de pe ecran acționează asupra publicului.*

În sfârșit, ne vom opri la ***televiziunea*** *care face să pătrundă în casele noastre știri și aspecte din toată lumea (chiar și de pe Lună sau alte planete), acaparându-ne timpul și epuizându-ne energia dacă nu știm să-i rezistăm.*

Filmul video *și efectele obținute pe* ***calculator*** *vor alcătui finalul cărții deschizând, în același timp, o perspectivă pentru viitor.*

Atragem atenția, de la început, că piesele de teatru sau filmele propuse pentru a ilustra fiecare capitol reprezintă doar exemple orientative, care ne-au fost la îndemână. Ele pot și trebuie să fie înlocuite cu altele care, vizionate, au devenit experiențe personale.

Principalele întrebări pe care le putem pune oricărei imagini pentru a conștientiza – pe cât posibil – ceea ce ne comunică sunt aceleași:

– Cum este prima impresie? (dată de formatul, mărimea imaginii și acordul cromatic fundamental)

– Cum e trasat drumul compozițional?; ce se află în centrul geometric (dezvăluind o preocupare a autorului)?; care este centrul de interes cel mai frapant de la care începe citirea acțiunii?; cum se succedă celelalte puncte care atrag privirea trasând drumul compozițional?

– Care este personajul principal (unul sau mai multe, om sau obiect etc.) și cum dezvăluie el idealul uman al autorului?

– Cum se petrece acțiunea în timp? (static, dinamic, în ce ritm etc.)

– Cum e figurat spațiul? (de la prim-plan la infinit)

– Cum e încadrată imaginea și care e relația dintre om și univers? (rezultată din raportul erou / spațiu / timp, clasică sau romantică etc.)

– Care e rolul desenului? (de la contur la proporții etc.); care e rolul luminii și umbrei? (sugerate sau rezultând din volume în spațiu); care e rolul culorii? (prin efecte directe sau asociații); care e rolul materialului? (al sugestiilor polisenzoriale)

– Conștientizarea finală, rezultatul de ansamblu al comunicării care duce la evaluarea imaginii.

Să nu uităm că „revelația" sau trăirea supremă, „extazul", trebuie să fi fost sădite în opere de creatorii lor pentru a putea fi transmise și nu trebuie să cerem ca acestea să existe într-un „clip" de un minut sau într-un experiment nereușit. Să nu ne grăbim, însă, nici să condamnăm pripit.

Cel mai cinstit e să declari: Nu înțeleg deocamdată! Cine știe, poate în viitor...

1. ASPECTUL OMULUI ŞI AMBIENTUL SĂU

CE COMUNICĂ FĂPTURA UMANĂ ŞI ÎNVELIŞURILE EI

▸ **Tarzan** întruchipat de JOHNNY WEISSMÜLLER, 1930-1940

▸ Omul – imagine cinetică (*Vogue hommes*, sept/'93)

Spre deosebire de celelalte fiinţe, omul nu se arată aşa cum l-a creat Dumnezeu, ci într-un ambalaj făcut de el însuşi, ca o a doua piele. Imaginea propriei înfăţişări este singura „creaţie vizuală" pe care oricine este obligat să o practice toată viaţa, mai bine sau mai rău, cu mai multă sau mai puţină plăcere, conştient sau nu de valoarea ei artistică. Doar Tarzan, crescând printre animale, n-a simţit nevoia să se îmbrace (decât în filme...).

Peste acest strat, cel de-al doilea este cel al cuibului sau vizuinei multor fiinţe vii, format la om din obiectele cu care se înconjoară, cu care îşi marchează teritoriul şi care îi exprimă personalitatea. Chiar locuind temporar într-o cameră de hotel, fiecare lasă la vedere ceva ce-i aparţine şi care-l face să se simtă ca acasă.

Toate aceste „anexe", **costumaţia** (cuprinzând *vestimentaţia, coafura, machiajul* etc.), ca şi **ambientul** *(obiectele din jur)* îndeplinesc cele trei funcţii întâlnite până acum vorbind despre artele plastice şi decorative: **utilă, de comunicare** şi **estetică.**

1. Funcţia de protecţie este cu atât mai importantă cu cât mediul natural e mai ostil. Eschimoşii se învelesc în blănuri şi locuiesc în igluuri din gheaţă, scafandrii sau astronauţii se blindează împotriva diferenţelor de presiune, luând cu ei o parte din atmosfera respirabilă.

2. Funcţia de comunicare socială s-a născut din nevoia indicării prin semne vizibile a relaţiilor dintre membrii comunităţii.

Hainele, ca şi căminul, ne ajută să ocupăm locul cuvenit în rândul semenilor, de la coroana regală la şapca muncitorului şi de la tron la scăunelul cu trei picioare.

Cu cât rangul cuiva pe scara socială a fost mai înalt, au crescut şi dimensiunile siluetei umane (înălţată prin coroane, coifuri, pălării şi tocuri la pantofi şi amplificată în volum prin mantii largi sau fuste evazate). Odată cu ea a sporit şi mărimea încăperilor şi a mobilierului.

3. Funcţia estetică se manifestă în creaţia imaginii prin folosirea mijloacelor artei *(desen, umbră şi lumină, culoare, materialitate),*

pentru a exprima trăirile complexe stârnite pe cale vizuală.

Înfăţişarea omului, ca şi cea a obiectelor cu care se înconjoară, se supune aceloraşi legi ca şi oricare altă compoziţie artistică, poate fermeca prin calitatea ei sau poate stârni aversiune, cu diferenţa, însă, că aceste reacţii ale privitorului se răsfrâng direct asupra posesorului, calificându-l fizic şi psihic.

Relaţia dintre costum şi decor, dintre aspectul cuiva şi cel al mediului în care trăieşte, dintre hainele cu care se îmbracă şi obiectele din casă (sau de la slujbă) este uşor de observat.

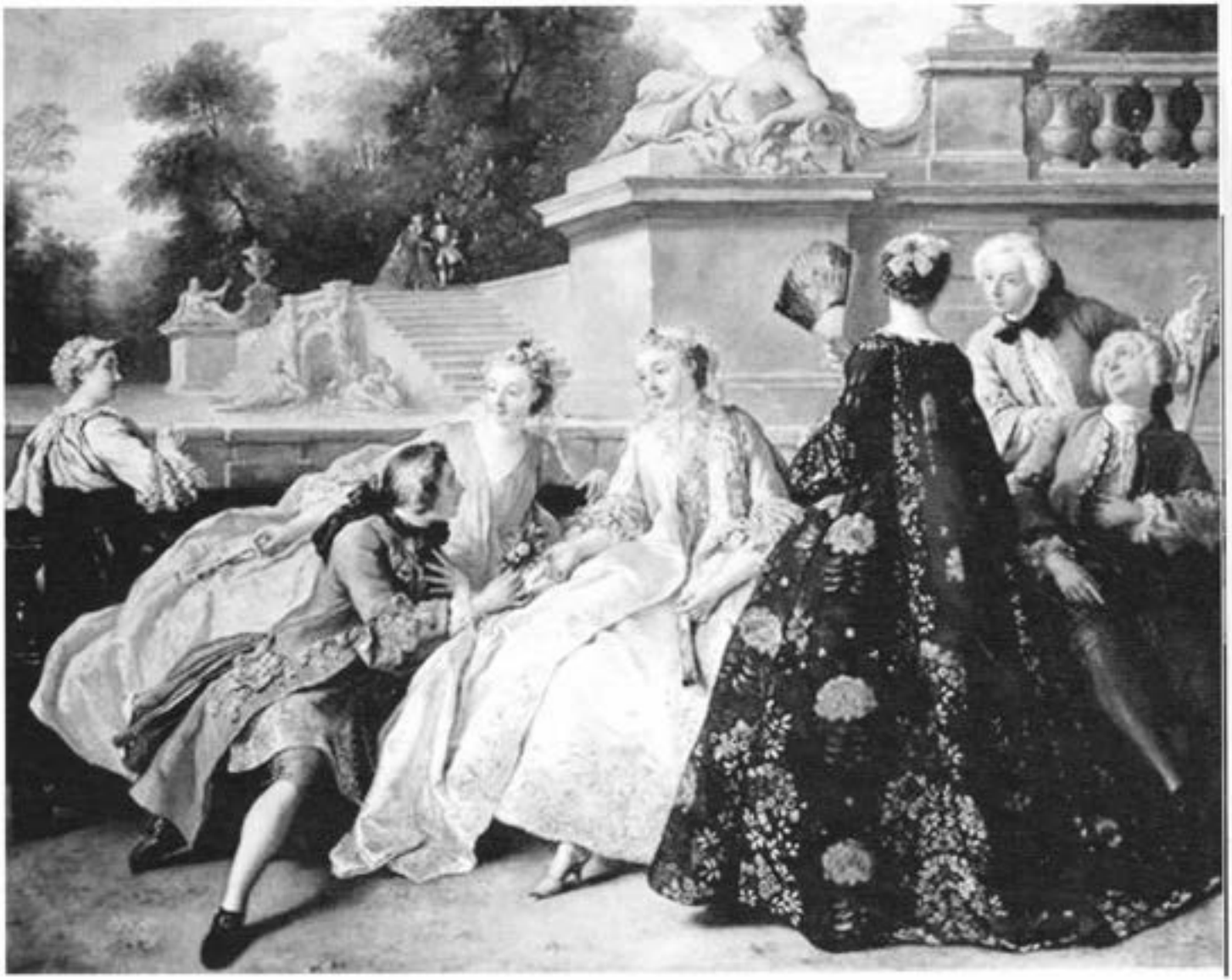
Ele se determină reciproc.

În sec. XVIII, când doamnele purtau rochii susţinute de oase de balenă sau sârme, ca nişte clopote, braţele fotoliilor erau scurtate şi împinse spre spate pentru a le face loc.

Mai importantă este însă regăsirea atât în decor ca şi în costum a aceloraşi forme sinuoase de crengi şi flori de câmp care vorbesc despre evaziunea nobilimii într-o lume de vis, în acelaşi timp naturală dar şi artificială, transpusă în materiale preţioase, lemn aurit, mătăsuri şi dantele.

◀ ***Fotoliu în stil Ludovic XV*** – rococo, *Muzeul de Arte Decorative*, Paris

▼ J. F. DE TROY, ***Declaraţia de dragoste***, 1731, stilul rococo, *Staatliche Schlösser*, Berlin



SCURT ISTORIC - OMUL ŞI COCHILIA LUI

Antichitatea şi Evul Mediu

▸ Mobilier şi costum în Grecia antică, sec.V î.H., pictură pe vas,

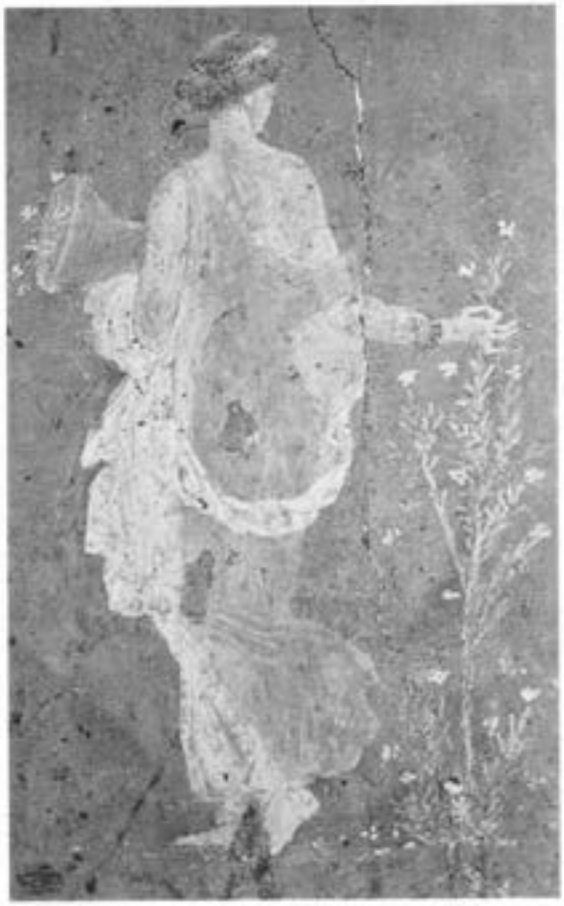
Decorul şi costumul au evoluat concomitent, determinate de nivelul material şi spiritual, de conjuncturi istorice şi geografice, de idealul artistic etc. Vom puncta numai câteva aspecte.

În preistorie, trecerea de la paleolitic la neolitic, urmare a primei mari revoluţii tehnice, explică vestigiile primelor locuinţe stabile (lacustre), dar şi a primelor războaie de ţesut, care au îmbogăţit garderoba (alcătuită până atunci doar din frunze şi blănuri), ca şi interiorul casei cu stofe din fibrele plantelor cultivate sau din lâna animalelor domesticite.

Întreaga *Antichitate*, din Egipt până în India, din Creta în Grecia şi Roma, şi-a împodobit construcţiile cu coloane, aşezate în temple în jurul statuii zeului, pe când locuinţele erau structurate invers, închise cu ziduri spre exterior şi având coloanele în centru, în curtea interioară. Mobilierul – lăzi, paturi, jilţuri – era redus, funcţional, chiar când era lucrat cu migală, din materiale scumpe.

Costumul a adoptat şi el soluţii tehnice extrem de simple. Ţesăturile erau tăiate drept, rupte „pe fir", nu răscroite, de parcă nu ar fi existat foarfecă, de forma unor cearşafuri aşezate pe trup în fel şi chip. Prin marea varietate a dispunerii lor, de la ştergarul înfăşurat pe şale de faraoni dar şi de sclavi, până la toga de purpură a împăraţilor romani, drapajele au remodelat înfăţişarea umană în compoziţii expresive, amintind prin monumentalitate coloanele templelor şi palatelor.

În *Evul Mediu timpuriu* (sec. IV–XII), în Imperiul Bizantin, în cel Arab ca şi în Europa



▸ Drapaj antic grecesc, ***Primăvara***, sec. I, Pompei, *Museo di Napoli*

▸ *Împărăteasa Teodora*, mozaic, sec. VI, *San Vitale*, Ravenna

apuseană în vremea stilului romanic, s-au ridicat construcţii din ziduri pline, cu deschideri mici, cu arcuri semicirculare şi bolţi pe pandantivi. Mobilierul masiv era cioplit în lemn cu motive arhitecturale la care se adăugau elemente populare. Costumul folosea şi el croielile cele mai simple, din pătrate sau cercuri (păstrate şi astăzi în rasa unor ordine călugăreşti). Prin suprapunerea mai multor straturi era obţinută supradimensionarea siluetelor, masive ca şi arhitectura, voit impunătoare, ale stăpânitorilor laici sau clerici. Strălucirea bogăţiei era adăugată prin brodarea cu fir de aur şi încrustarea cu perle, pietre semipreţioase sau sticlă colorată.

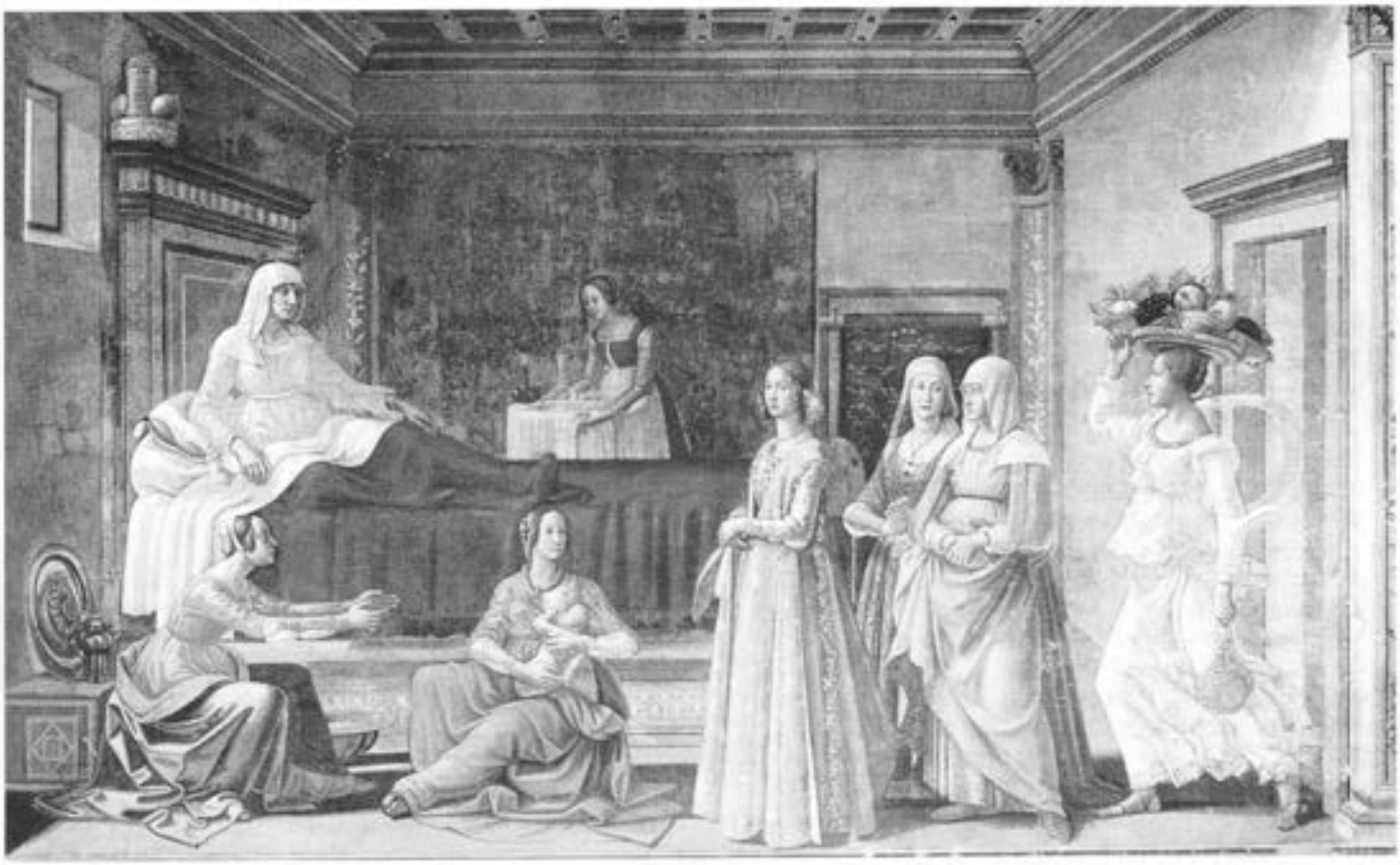
Stilul gotic, dezvoltat în oraşele europene în sec. XIII–XV, a ilustrat o altă mare revoluţie tehnică. Folosirea în arhitectură a arcului frânt a permis înălţarea scheletelor de piatră ale catedralelor şi completarea golurilor cu vitralii. Şi în mobilier, scândurile masive de lemn au fost înlocuite cu rame şi plăci traforate.

Veşmintele nu au mai fost lucrate în casă ci de către profesionişti din breasla croitorilor. Rochiile, jachetele şi ciorapii-pantaloni au fost mulate pe corp, subţiind silueta potrivit idealului de frumuseţe al epocii, prin croiala în bie, pense şi clini.

◀ ***Filip cel Bun şi curtea sa,*** miniatură flamandă, 1448. *Bibliothèque royale de Belgique*

◀ Ladă gotică, sec. XV

◀ ***Christine de Pise,*** miniatură franceză, începutul sec. XV



▲ DOMENICO GHIRLANDAIO, ***Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul***, *Biserica Santa Maria Novella*, Florenţa

▶ D. VELAZQUEZ, ***Meninele***, detaliu cu Infanta Margherita, sec XVII, *Muzeul Prado*, Madrid

▶ J. VERMEER VAN DELFT, ***Paharul de vin***, 1661, *Staatliche Musem*, Berlin

Renaşterea şi barocul

În *Renaştere* (sec.XV–XVI), pornind din Italia, noul progres al cunoştinţelor a făcut ca raţiunea să joace un rol important în trăirea artistică, readucând în imagini geometria regulată, măsura umană, atenţia pentru armonia proporţiilor, alimentate de exemplul Antichităţii clasice. Orizontala, cubul şi sfera domină în arhitectură, mobilier, ceramică şi costum.

În sec. XVII, *barocul* îşi are originea în viziunea gravă a bisericii catolice asupra forţelor divine, care animă forme colosale. Unduirea valurilor mării se regăseşte în volutele altarelor, coloanele răsucite, frontoanele sparte, mobilele sculptate.

Costumele marcau ierarhia socială, culminând în supradimensionarea fustelor la curtea Spaniei (Velázquez). În acelaşi timp, Provinciile Unite (viitoarea Olandă), republică burgheză, îşi crea interioare şi costume funcţionale, confortabile, solide (Vermeer).

În a adoua parte a secolului al XVII-lea, Franţa a dominat scena lumii, pe care primul actor era „Regele Soare", Ludovic al XIV-lea, cu peruca lui leonină, iar decorul era palatul şi parcul de la Versailles ilustrând stăpânirea raţiunii umane asupra naturii (pag. 176–177).

În sec. XVIII, la modă era *rococo*-ul, născut în saloane (în Franţa lui Ludovic al XV-lea), oglindind joaca de-a libertatea, evaziunea în natura sălbatică. Floricelele de câmp se regăsesc pe pereţi, în mobilierul aurit, pe caleştile pictate şi pe hainele de mătase brodate.

◀ *Versailles* – interior, *Sala Oglinzilor*.

◀▼ H. Rigaud, ***Ludovic al XIV-lea***, 1701, *Muzeul Luvru*, Paris

▼ Fr. Boucher, ***Micul dejun***, 1739, *Muzeul Luvru*, Paris

Clasicismul şi romantismul

Sub presiunea culturii *Iluminismului*, pledând pentru libertate socială cu argumente din Antichitatea greco-romană, formele severe, clasice s-au afirmat biruitor ca stil al Revoluţiei Franceze şi al Imperiului Napoleonian, ca şi în Statele Unite ale Americii, în construcţiile cu frontoane şi coloane în formă de templu şi în costumele de tip cariatidă.

În al doilea sfert al secolului al XIX-lea, în epoca următoare, a *romantismului*, a izbucnirii sentimentelor şi fanteziei, predomina silueta feminină, de înger, de zână sau muză, cu umerii rotunjiţi şi talia fină, forme care se regăsesc şi în scaunele Biedermeier.

Întreg secolul al XIX-lea va rămâne în istorie sub semnul romantismului.

A urmat „epoca crinolinelor", în stilul fastuos eclectic, al curţilor imperiale (*Napoleon al III-lea* în Franţa şi *victorian* în Anglia).

Idealul uman al femeii-floare s-a perpetuat în vremea *impresionismului* de la finele secolului, atingând apogeul la 1900, în stilul „Art Nouveau".

▸▾ Paul Gavarni, litografie cu desene de modă din vremea romantismului, 1834

▾ J. L. David, ***Doamna Recamier***, 1800, *Muzeul Luvru*, Paris

▸ Theodor Aman, ***La o serată***, sec. XIX, *Muzeul Aman*, Bucureşti

▾ Scaun Biedermeier, din epoca romantismului

Art Nouveau şi Modern Style

În jurul anului 1900, coexistau două stiluri. *Art Nouveau*, iraţional, inspirat din natură cu sinuozităţi vegetale, era vizibil în costumul feminin ca şi în ambientul unicat creat de artişti. Femeia-floare era împodobită cu broderii şi ornamente şerpuitoare ca şi mobilierul sculptat.

În acelaşi timp, *Modern Style* – raţional, practic, cu forme geometrice regulate, domina silueta masculină şi noile blocuri din beton armat.

După Primul Război Mondial din 1914-1918, ultimul stil s-a dezvoltat ca Modernism, împingând pe al doilea plan manifestările artistice iraţionale.

◀ L. Sullivan, *Mainwright Building*. St. Louis - SUA, 1890

◀◀ Moda la 1900

◀▼ *Interior în stil Art Nouveau*, Muzeul Şcolii din Nancy

▼ Costum, *La nouvelle mode*, 1900

Modernism şi postmodernism în secolul XX

În secolul XX, stilul *modernismului* s-a manifestat în perioada interbelică în volumele stricte, funcţionale ale clădirilor de tip „Bauhaus", ca şi în silueta femeilor „garçonnes", îmbrăcând după cel de al Doilea Război Mondial forme aerodinamice.

▸▸ Silueta umană, Paul Gaultier, 1990

▸ Motive Mondrian pe rochia de YVES SAINT LAURENT, 1960

Mondrian putea fi mulţumit văzând interioarele şi costumele, la fel de ordonate ca şi picturile sale pe care le considera „eşantioane ale vieţii de mâine". În realitate, costumul se uzează şi se schimbă mai repede decât casa, care păstrează amintiri ale trecutului. Mai puţine în vestimentaţie (cerceii sau medalionul bunicii), acestea abundă în locuinţe: tablourile, mobilele şi covoarele moştenite încălzesc căminul ca pe un cuib ocrotitor, făcându-te să te simţi „acasă" (cu condiţia să nu-l încarce, ca în magazinele de consignaţie). Acordul sau dezacordul vizual dintre decor şi costum dezvăluie, în viaţă ca şi în teatru, relaţia armonioasă sau contradictorie dintre cele două straturi care ocrotesc fragila fiinţă umană.

▾ PETER SIEBEL, Fotoliu postmodern, 1982

Cuvântul de ordine era „Form follows function", funcţia creează forma (arh. Louis Sullivan), ceea ce impunea eliminarea oricăror ornamente inutile, simplificarea maximă a imaginii.

Modernismul a dominat ca stil internaţional până în anii '80. Treptat însă, transmiterea informaţiilor prin TV şi internet pe tot globul a pus în circulaţie valori culturale din toate locurile şi timpurile, faţă de care stilul modernist a apărut limitat şi sărac.

Stilul post-modern, de la finele secolului, a descătuşat fantezia creatorilor. Începând cu „deconstrucţia" formelor tradiţionale, convenţionale, au apărut clădiri insolite (Gehry, pag. 179) mobilier şi costume surprinzătoare.

▸▸L. MIES VAN DER ROHE, scaun modernist, 1927

STILUL INDIVIDUAL

1. După cum am văzut până acum, într-un sens larg, termenul „stil" definește *expresia artistică unitară a unei generații cu o anume mentalitate, dintr-o anume epocă și o anume zonă geografică*, formularea concretă a unui ideal estetic colectiv, integrat unei anume etape istorice.

Stilul înseamnă realizarea unui ansamblu coerent ca o orchestră în care toate instrumentele cântă aceeași melodie, în care se înrudesc vizual toate imaginile create de om, de la primul înveliș al hainelor, la cele ale ambientului interior și până la peisajul străzii.

2. În sensul cel mai restrâns, stilul definește *expresia artistică unitară a unei singure personalități creatoare.*

A avea stil înseamnă a fi capabil să realizezi un ansamblu original și de o oarecare calitate al înfățișării ca și al ambientului propriu. Stilul presupune astfel o anume coerență și permanență în timp, stilul cuiva putând fi recunoscut în decursul întregii sale vieți, cu toate variațiile inerente vârstelor și etapelor de evoluție.

Exemplul cel mai cunoscut de stil individual este cel al lui Coco Chanel, ale cărei creații au marcat secolul al XX-lea.

În anii '20 a creat ansambluri din jerse pentru noile activități ale tinerelor „băietane", în anii '30 mica rochie neagră de îmbrăcat de dimineața până seara, în anii '50–60, celebrul taior care-i poartă numele.

În toate módele pe care le-a lansat, ea a realizat adaptarea veșmintelor la noul ritm de viață al femeilor secolului XX, asigurându-le comoditatea, sobrietatea dar și eleganța cerute de funcțiile publice. Prin funcționalitatea și simplitatea ei, silueta Chanel s-a integrat în stilul modernist, care a dominat secolul XX.

◀ Coco Chanel, 1920

◀◀ Coco Chanel
în „mica rochie neagră", lansată de ea în anii '30, fotografie de Man Ray

◀ Gabrielle (Coco) Chanel
purtând un taior Chanel, 1951

▸ Blana de leopard, moda anilor '90

Există, de fapt, doar câteva soluţii simple şi practice de îmbrăcare a corpului prin drapaj sau croială, ca şi de a construi un pat sau un scaun; totuşi istoria costumului, ca şi istoria artelor, nu a cunoscut repetări, fiecare generaţie exprimând un nou crez. Arta costumului, ca şi artele decorative, au variat în decursul istoriei la nesfârşit, dar nu la întâmplare, orice cunoscător putând lesne stabili cărei faze de civilizaţie, cărui stil şi cărei mode îi aparţine un anumit veşmânt sau orice alt obiect.

Spre deosebire de stil, care – definind fie o schemă formală, un curent artistic, istoric sau naţional, fie doar manifestările unei singure personalităţi – se desfăşoară relativ lent, moda reprezintă succesiunea rapidă, deseori unilaterală, a unor forme artistice a căror principală calitate e noutatea. Moda e o reacţie împotriva tocirii atenţiei datorită obişnuinţei, prin reînnoirea înfăţişării umane sau a cadrului vieţii. Ea înregistrează, cu sensibilitatea unui seismograf, tendinţele şi preferinţele elementelor celor mai active pe plan estetic ale societăţii. Moda ar fi astfel câmpul de experimentare din care se aleg elementele comune ce vor contura stilul unei epoci. În sensul cel mai larg, moda desemnează schimbările frecvente survenite în artele decorative, în dans, în muzică, în literatură etc. dar şi în activităţi şi comportament, în funcţie de evoluţia şi variaţiile gustului (de exemplu, azi salutul cu sărutul mâinii e un gest demodat). În sens restrâns, moda se referă îndeosebi la costum şi anexele lui.

Viaţa modei cunoaşte două momente:

1. *Crearea unui nou prototip, frapant, înviorător.* Acesta se încadrează desigur în sensul general al stilului dominant, dar aduce nota excitantă de fantezie, necesară pentru a fi perceput ca ceva nou. (De pildă, lansarea în 1990 a motivului pielii de leopard în imprimeuri de rochii, bluze sau pălării etc.)

2. *Imitarea prototipului pe scară largă,* cu tendinţa de egalizare socială (ca de exemplu, producerea industrială de ţesături ieftine imprimate ca pielea de leopard). Rezultatul e pierderea prospeţimii, vulgarizarea senzaţiei iniţiale, tocirea ei cerând crearea altei „noutăţi" (de pildă imprimeurile ca pielea de şarpe, în 2000).

Moda presupune prezenţa a două grupuri, a inovatorilor şi a imitatorilor; inovatorii trebuie să ocupe poziţii culturale relativ privilegiate pentru a sluji drept modele şi celorlalte categorii sociale. În secolele trecute privirile tuturor se îndreptau către aristocraţie, în sec. XX către stelele de cinematograf, azi spre vedetele muzicii uşoare sau manechinele imaginilor publicitare.

Moda se identifică întotdeauna cu noutatea. Chiar atunci când sunt preluate elemente ale unei mode din trecut, denumite „retro", ele sunt lansate cu titlu de noutate, fiind supuse unui proces de adaptare, compuse în alt

▾ Pierre Cardin, costume retro, 1950

▲ Pălării din 1907

context. Aşa este cazul în anul 2000 cu citatele din anii „30" – beretele pe frunte, machiajul sofisticat etc. – integrate însă ţinutei generale mai sportive, cu fuste mini şi folosind coloritul contrastant actual.

Imitaţia – copia servilă – a modei este un proces invers proporţional cu dezvoltarea gustului individual, a personalităţii (în sensul unui nivel ridicat cultural şi artistic) şi a posibilităţilor de creaţie originală.

O anumită încadrare în moda curentă este însă un fenomen legitim, explicat prin integrarea voluntară a omului în colectivitate, prin prudenta lui retragere în anonimat. Filozoful Alain spunea: „Moda este ca un adăpost din care ieşi în diverse moduri studiate, te faci remarcat doar cât şi când vrei". Între ostentaţie şi lipsa totală de originalitate sunt posibile nenumărate atitudini, iar căutarea celei mai bune dintre ele a stârnit în toate epocile discuţii înflăcărate. Soluţia ideală găsită de cei mai serioşi participanţi la această eternă controversă a fost întotdeauna cam aceasta: să nu te iei după nimeni, ci să alegi ce-ţi stă mai bine, punându-ţi în valoare personalitatea, în acelaşi timp, însă, să nu ieşi prea tare din comun, ci să păstrezi măsura. Scriitorul Baldesar Castiglione, de pildă, descriind silueta eroului ideal al Renaşterii în cartea sa *„Curteanul"* (1528), relata părerile curente ale umaniştilor italieni: „cu condiţia să nu contravină obiceiurilor şi să nu se opună profesiunii purtătorului, veşmintele să fie pe placul fiecăruia, cum îi stau mai bine".

◀ Pălării de la nunta regală din Marea Britanie, 2011

▼ Pălării din anii '30

COSTUMUL, A DOUA PIELE

FUNCȚIILE COSTUMULUI

După cum spuneam, spre deosebire de toate celelalte ființe, omul se arată într-un ambalaj creat de el însuși. Costumul îndeplinește, ca și toate celelalte *arte decorative*, trei funcții:

– *Utilă*, apărând corpul (de la ochelarii de soare la haina de blană), cu atât mai importantă cu cât mediul e mai ostil (armura războinicului, costumul de scafandru sau de astronaut).

– *De comunicare*, indicând locul și rolul fiecărui individ în colectivitate, de la uniforma oficială (militară, de poliție etc.), la costumația civilă a grupurilor distincte („costumul clasic" al funcționarilor, blugii tinerilor).

– *Estetică*, prin mijloacele artistice de creare a imaginii: desen, modelare prin umbră și lumină, culoare, sugestiile senzoriale ale materialelor.

Look-ul, ca să folosim termenul cel mai uzitat pe plan internațional, constă (ca în orice definiție), din genul proxim – categoria umană din care vrem să facem parte (să zicem, de pildă, a tineretului studios, cu tricou T, geacă, blugi și adidași) și diferența specifică (o bluză sau un fular de culoarea ochilor, care să dea o notă personală). E nevoie de multe încercări nereușite până să simți că rezultatul îți spune ceva, te pune într-o anume stare de spirit.

A fi creativ în acest domeniu al artelor decorative nu înseamnă să fii designer celebru, care-și lansează modelele originale pe podium, ci pur și simplu să-ți compui aspectul exterior începând cu frizura și combinând între ele piese vestimentare cumpărate separat de la confecții, dar asortate între ele.

„Genul proxim" pomenit mai sus, categoria mare în care se înscrie individul, este în fiecare epocă sau etapă stilistică o convenție, înțeleasă și acceptată unanim și al cărei înțeles se pierde odată cu trecerea timpului și cu schimbarea mentalității. Vom aprecia mai bine acest fenomen comparând costumul de acum un secol cu cel de azi. La 1900, îmbrăcămintea semnala de la distanță rangul și averea, sexul, vârsta și neamul. Domnii aveau o ținută solemnă, haine negre cu forme cilindrice, rigide, de la pălăria tare (jobenul) la gulerul și manșetele scrobite, ca din carton. Doamnele arătau grațioase și fragile, cu silueta de „ceas cu nisip" dată de corsetul strâns cu șireturi până provoca leșin, cu fusta ca o floare așezată peste jupoane brodate, cu pălării ca niște coșuri cu flori și păsări. E interesant de comparat ceea ce se purta pe cap de către protipendadă cu acoperișurile caselor înstărite, încununate de foișoare și cupole la fel de înalte și de pretențioase (ex. clădirea CEC-ului din București).

Copiii purtau costume mai confortabile, de marinar, și beretă cu panglici, ca domnul Goe. Fetele de-abia așteptau să îmbrace pe la 14–15 ani prima rochie lungă și să iasă la bal, unde dansau supravegheate de mame și mătuși (până se măritau cât mai repede și intrau sub tutela soțului).

Costumul popular era purtat curent la țară, deosebind pe țărani de boieri și diferitele neamuri între ele.

▲ Armură engleză aurită, 1590, *Muzeul Metropolitan*, New York

▲ ▸ Armură japoneză, sec.XVII, *Muzeul Național de Artă*, București

▲ ▸ ▸ Piele Roșie, *Musée de l'Homme*, Paris

▲ ▸ ▸ ▸ Astronautul Rex Walheim înainte de misiunea STS-110, 2002

În decursul sec. XX, aceste bariere convenţionale au căzut treptat. După Primul Război Mondial, femeile au intrat în activităţi publice alături de bărbaţi, ca doctoriţe, profesoare, avocate, aviatoare etc. Ele şi-au scurtat fusta până la genunchi, preferând veşmintele comode, fără corset, în deceniile următoare au luat din dulapul bărbatului pantalonii iar din cel al copiilor fusta „mini" a fetiţelor, în timp ce bunicii s-au îmbrăcat cu hainele rămase mici ale nepoţilor adolescenţi.

Odată ce nu mai indică deosebiri de rang, de sex, de vârstă sau de neam, ce a mai rămas să comunice costumul?

Desigur, grupul din care vrea să facă parte purtătorul (elevii şi studenţii se recunosc între ei, funcţionarii nu pot fi confundaţi cu sportivii etc.), dar înainte de toate, personalitatea distinctă, cultura şi gustul lui, care îl face să nu semene cu nimeni. Singura cale de ieşire din impas rămâne educaţia artistică. Doar învăţând că alăturarea formelor şi culorilor pe propriul chip are aceleaşi legi ca şi pictura şi sculptura iar alegerea şi combinarea veşmintelor înseamnă compoziţie decorativă, moda poate deveni o preocupare artistică, cultivată conştient, iar propria imagine un gest de supremă politeţe pentru semeni.

◂ P. Gottereau, *Clădirea CEC*, Bucureşti, 1900

◂ Siluete 1900

MIJLOACELE DE EXPRESIE: DESENUL, LUMINA ŞI UMBRA, CULOAREA, MATERIALUL

MACHIAJUL

Figura umană poate fi privită ca o sculpto-pictură, expresivă prin volume, linii şi culori dar mai ales ca o *imagine cinetică,* mereu schimbătoare prin jocul mimicii.

▼ Expresii date de orientarea liniilor

Şi asupra ei acţionează aceleaşi legi ale artelor vizuale amintite până acum: linia orizontală, atrasă de forţa gravitaţiei, pare inertă, grea, imposibilă, pe când verticala, figurând energia care se împotriveşte atracţiei pământului, sugerează ridicarea, creşterea, înălţarea, spiritualizarea, iar oblica, instabilă, imposibil de menţinut ca atare un timp îndelungat, este asociată cu o mişcare ascendentă, veselă, sau descendentă, tristă.

▲ El Greco *Autoportret* (detaliu), faţă lungă, *Muzeul Prado,* Madrid

▲ ▶ Robespierre faţă lată

Conturul feţei exercită asupra privitorului o acţiune similară cu cea a ramei unui tablou, sugerând prin rotunjimi blândeţe, iar prin unghiularităţi asprime sau agresivitate.

Conturul poate fi modificat prin aşezarea părului şi a bărbii sau cu ajutorul broboadei şi pălăriei.

Dominanta verticală a figurii accentuează spiritualitatea, ca în figurile pictate de El Greco sau în portretele artiştilor şi muzicienilor romantici (Liszt, Chopin, Lamartine, Chateaubriand), pe când exagerarea pe orizontală din chipurile unor oameni de acţiune (ca Robespierre sau Danton) sau a unor sportivi exprimă forţă fizică şi morală.

Prin plasarea organelor de simţ, faţa poate fi împărţită în trei etaje: superior – frontal, median – nazal şi inferior – maxilar. Aceleaşi sugestii acţionează şi asupra acestora, fruntea cea mai înaltă fiind denumită „de poet" (calviţia dă de aceea oricui un aer intelectual). Pe lăţime, ochii simetrici asigură figurii proporţiile echilibrate, întinderea unui ochi fiind de obicei egală cu spaţiul dintre ochi şi cu cel de la ochi la tâmple.

Expresia este dată de muşchii mimicii. Unii din ei se inserează cu o extremitate pe oasele craniului, cu cealaltă pe ţesuturile moi de la marginea pleoapelor, nărilor sau buzelor, pe care, contractându-se, le desfac ca atunci când deschizi uşa ca să comunici cu lumea (pe care o priveşti cu ochii mari şi gura căscată). Alţi muşchi înconjoară aceste orificii pe care le închid ca baierele unei pungi, la fel ca atunci când te fereşti de vânt şi praf sau te crispezi de necaz.

Comicii Stan (Stan Laurel) şi Bran (Oliver Hardy) accentuau contrastul dintre ei adăugând diferenţei de volum şi mimici antagonice.

Machiajul reuneşte toate mijloacele de expresie ale artelor vizuale aplicate pe figură.

▶ Expresia: deschiderea şi închiderea porţilor spre lume, Stan Laurel şi Oliver Hardy (Bran)

În prezent admis prin convenţie doar femeilor, machiajul era practicat altădată în egală măsură de bărbaţi. Nu e vorba numai de pictura facială a războinicilor din vechime, ci chiar de creme, de ruj şi pudră folosite pentru înfrumuseţare de către nobilii sec. XVIII.

Machiajul nu înseamnă numai desen cu creionul dermatograf, pentru sublinierea genelor şi sprâncenelor, sau pictură cu roşu pe buze sau pe obraji, ci şi remodelarea volumelor feţei prin folosirea abilă a unor fonduri de ten sau pudre compacte în nuanţe mai deschise sau mai întunecate, aşternute cu pensula, pentru a sugera planuri concave sau convexe inexistente în realitate.

Machiajul de teatru, privit de la distanţă, poate fi mai larg, pictural, pe când cel de film, care apare pe ecran în prim-plan, cere un finisaj mai minuţios.

Şi aici volumele bombate, expansive, transmit forţă interioară, pe când trăsăturile scobite, ca apăsate din exterior, indică depresie. Trecerile de la umbră la lumină pot fi netede, calme sau dimpotrivă, agitate, asociate unor stări sufleteşti neliniştite. Umbrirea pleoapelor dă iluzia înfundării globului ocular, conferind un aspect introvertit, privirea romantică, pe când cearcănele apar ca un semn de epuizare.

▲ Modificarea conturului feţei, exerciţiu, *Universitatea Naţională de Arte*, Bucureşti

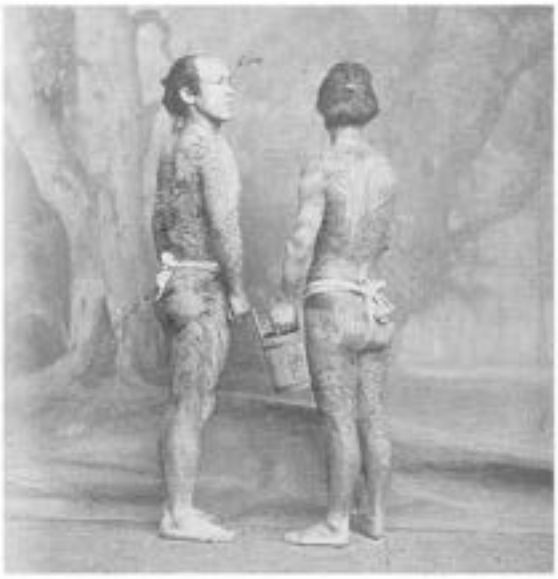
▲◀ Exerciţiu de machiaj şi coafură, *Universitatea Naţională de Arte*, Bucureşti

TATUAJUL

Tatuajul fixează un desen pe piele prin înţepare, permiţând pătrunderea pigmenţilor sub epidermă, în adâncime.

În societăţile primitive, în care veşmintele erau sumare sau lipseau cu totul, însemnele funcţiei fiecărui individ în trib erau aplicate direct pe trup, iar fixarea definitivă prin tatuare era singurul mijloc prin care comunitatea se apăra de posibile substituiri sau înşelăciuni.

Mai târziu, când identitatea a fost stabilită prin alte mijloace, tatuajul a fost practicat mai ales de călători prin ţinuturi îndepărtate (unde acesta se mai practică). În special marinarii, de teamă că pierind prin naufragiu să nu mai poată fi recunoscuţi, şi-au marcat pe piele „semne particulare". Unele dintre acestea au fost şi declaraţiile de dragoste şi fidelitate prin inimi săgetate şi cu iniţiale, asemănătoare celor scrijelite pe scoarţa copacilor.



▸ Tatuaje corporale, Japonia, 1870

▸ Tatuaj – J. P. GALTIER

▸ Tatuaj – actriţa Angelina Jolie

Printre fenomenele ciudate ale modei actuale este şi tatuajul practicat în unele medii interlope.

Elevii, după ce îşi transcriu în palmă sau pe braţe fituici pentru teze, recurg şi ei cu inconştienţă la tatuaj, care costă destul de puţin să fie făcut dar mult mai mult să fie scos, odată cu pielea. Noroc că acum există şi tatuaje temporare şi desene care se spală.

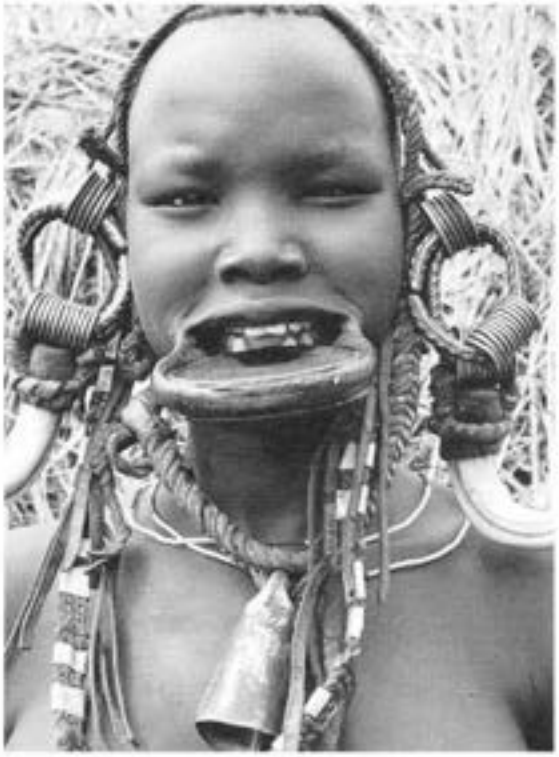
Această „pictură pe om" cere talent şi pune aceleaşi probleme artistice de aplicare a unui ornament pe un volum ca şi arhitectura, sculptura sau ceramica.

Scarificarea, crearea de cicatrice cu o formă anume, e altă metodă de mutilare, folosită în unele societăţi primitive, cu aceeaşi funcţie ca şi tatuajul.

Încrustarea constă în fixarea în ţesuturi a unor corpuri străine, ca diamantele din aripa nasului logodnicelor din India (care au astfel mereu sub ochi darul logodnicului) sau ca buzele-platouri ale unor frumoase negrese. Din aceeaşi categorie fac parte şi cerceii. Cei din lobul urechilor participă la compoziţia artistică a feţei formând centre de interes secundare şi (cei scurţi) atrăgând privirea asupra liniei maxilarelor, cei lungi, asupra gâtului, ceea ce poate avantaja sau nu. Ei pot avea şi rolul de a abate atenţia de la mici imperfecţiuni sau riduri ale pielii. Ineluşele înfipte în limbă, în buric sau în alte părţi ale trupului au marele dezavantaj al incomodităţii care nu se compensează prin vreun efect estetic şi chiar pot dăuna sănătăţii.

◀◀ Buze platou, femeie din tribul mursi, Etiopia

◀ Femeie „girafă", Africa



◀ Fata Afar, Djibouti

◀ Mireasa indiană

◀◀ Tatuaj ritualic din Sudan

CULORI NATURALE ŞI ARTIFICIALE

Din caleidoscopul care alcătuieşte spectacolul vieţii facem parte cu toţii, fie că ne-am născut albi, negri, galbeni sau roşcaţi. Fiecare vine cu zestrea lui nativă, dar lasă să se vadă doar „a doua piele", de creaţie proprie, la care sunt folosiţi toţi coloranţii pământului.

▸ Punk

În decursul timpului, oamenii s-au străduit în fel şi chip să-şi schimbe nuanţa tenului (prin machiaj), a părului (cu vopsele) mai nou şi a ochilor (cu lentile de contact).

Fiecare din aceste intervenţii duce la o remaniere a garderobei. De ce?

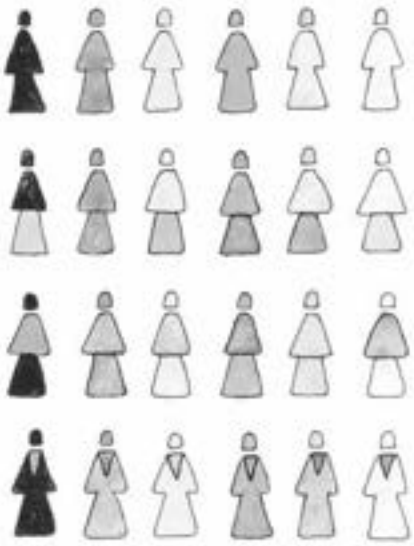
Vom vedea în cele ce urmează cum se aplică *legile culorilor* în înfăţişarea umană. Prima constatare care se impune e că dacă

Fiecare alege din dulap – dar rareori ştie de ce – într-o zi un tricou de culoare vie, exuberantă, într-alta unul mohorât, odată preferă tonuri calde, altădată se simte bine doar în cele reci. Pornind de la studii minuţioase şi de la nenumărate teste, psihologul elveţian Max Lüscher a stabilit o modalitate de investigare a vieţii sufleteşti profunde (doar din momentul experimentului) pe baza alegerii spontane a anumitor nuanţe cromatice.

Ne vom opri în cele ce urmează numai la unele efecte speciale ale culorilor aplicate pe om, care pot fi lesne conştientizate.

Chiar şi înveşmântat într-o singură culoare, omul intervine prin datele sale personale distincte în acordul cromatic pe care îl

▲ E. Degas, *Coafura*, 1892, *National Gallery*, Londra



▸▲ Culoarea părului şi a veşmintelor

într-un tablou pictat culoarea e vedeta imaginii, liberă şi independentă, atunci când e aşternută pe un veşmânt ea se subordonează fiinţei care îl poartă, devenind unul din mijloacele de expresie ale personalităţii acesteia.

Limbajul culorilor este un mod de a transmite stări sufleteşti complexe, cu adânci rădăcini în subconştient şi de care, de cele mai multe ori, nu ne dăm seama limpede.

alcătuieşte înfăţişarea lui. Pielea, părul şi ochii atrag atenţia cu cât sunt mai colorate.

Să pornim de la *culoarea părului*. Dacă veşmintele o continuă din cap până în picioare, rezultă o pată de culoare uniformă, monotonă (un călugăr brunet în negru, o soră medicală cu păr alb în alb etc.).

În cazul în care doar o parte a veşmintelor repetă culoarea părului, cele două pete se întăresc reciproc exact ca un ecou.

Astfel, ochii albaştri par mai albaştri dacă sunt întovărăşiţi de o fundă sau un fular albastru. Dacă rapelul se face la distanţă – negrul sau bejul părului se regăsesc la cizme, de pildă – atenţia privitorului e ghidată spre extremităţile siluetei care pare mai elansată.

Din alăturarea culorilor naturale ale trupului cu cele artificiale ale veşmintelor rezultă variate *contraste cromatice*. O persoană atrage atenţia ca un far printr-o culoare tare (o rochie roşie sau sclipitoare, un păr ca focul etc.).

Cel care semnalizează astfel, pentru a nu fi complet eclipsat de semnalul emis, trebuie să ofere calităţi personale, proporţii desăvârşite şi o culoare a părului bine definită, răsunătoare.

În acest caz între veşmânt şi purtător se produce un *contrast de culoare*, cu atât mai intens cu cât pigmenţii sunt mai saturaţi. O roşcată în rochie verde nu poate trece neobservată datorită contrastului complementarelor celor mai active, de valoare luminoasă echivalentă.

O blondă în violet atrage atenţia mai mult asupra propriei persoane decât asupra hainei, galbenul, de la sine mai luminos, trecând pe planul întâi, pe când movul, mai întunecos, rămâne pe plan secundar, în contrast de valoare.

Contrastul de valoare e prin urmare cel în măsură să „pună în valoare" personalitatea. El poate apărea şi ca un *contrast de calitate* (ochi şi cămaşă bleu la pantaloni bleumarin, de exemplu).

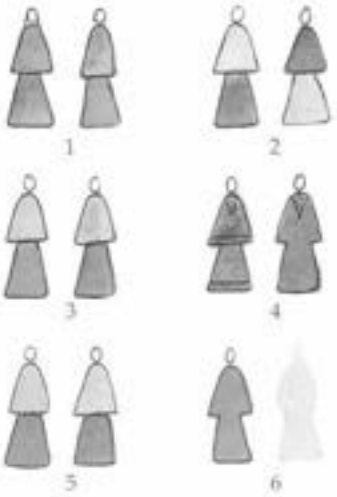
Contrastul de cantitate se produce atunci când înviorăm o ţinută de o singură culoare cu un accent discret – o cravată, un batic, o bijuterie de altă culoare.

În cazul unui veşmânt multicolor, riscul de a dispărea dincolo de el, ca după un paravan, creşte cu cât culorile sunt mai agresive. Culmea o constituie costumul de arlechin, din pătrate de culori vii, folosit pe scenă sau în balurile mascate.

Contrastul simultan rezultă din alăturarea unei culori bine definite cu alta ştearsă, care „virează" spre complementara primei. Ca urmare a acestui efect optic, o jachetă pepit alb cu negru, care vine bine cu pantaloni albi, poate părea murdară îmbrăcată cu blugi albaştri.

Contrastul succesiv, mai greu de observat, se petrece după ce am fixat multă vreme o pată de culoare vie (de exemplu o siluetă în haine roşii) şi apoi deplasăm privirea pe o suprafaţă neutră (de exemplu un zid alb) şi atunci imaginea ne apare ca un negativ în culoarea complementară (în acest caz în verde).

Pete mici de culoare risipite pe o suprafaţă contrastantă (buline etc.) nu sunt percepute separat, ci par că se topesc în fond (cu care se combină, ca în pictura poantilistă).



◀ Contrastele cromatice:
1. de culoare
2. de valoare
3. de calitate
4. de cantitate
5. simultan
6. succesiv

◀ Contrast de valoare şi contrast simultan, exerciţiu, *Universitatea de Arte*, Bucureşti

◀ Contaminarea fondului de la culoarea bulinelor

O construcţie sau o sculptură făcute din piatră dobândesc duritatea şi trăinicia stâncii, pe când turnate în sticlă par fragile. La fel, calităţile veşmintelor se răsfrâng asupra celui care le poartă. Şuba grea din blană de oaie a unui cioban se deosebeşte de hermina uşoară, albă ca zăpada, a mantiilor regale; amândouă definesc nu numai locul în societate şi averea celor care le îmbracă , dar şi însuşirile cerute fiecăruia din ei, forţa aspră a ciobanului care stăpâneşte turma de oi şi finеţea autorităţii regelui care conduce o ţară.

Aceeaşi îmbrăcăminte îşi schimbă expresia când este transpusă în alt material, care trezeşte alte reacţii tuturor simţurilor, de la văz şi tactilitate la miros, auz şi gust, activate prin asociaţie.

Cel mai bun exemplu îl constituie portul românesc purtat iniţial la curţile domneşti, apoi păstrat la sate pentru sărbători şi revenit mai târziu la curtea regală ca însemn al specificului naţional, cu valoarea unui steag.

Păstrând croiala străveche, simplă, din panouri drepte, rupte pe fir, acesta a preluat decorul bogat, cu forme abstracte, geometrice, din Imperiul Bizantin, păstrat în forma cea mai curată de costumul de Muscel. Respectând această structură, deosebirile dintre portul din sat şi cel al reginei Elisabeta se datorează mai ales materialelor folosite. La ţară, ele sunt produse în gospodărie: lâna, inul, cânepa, pielea şi blana, toate robuste, consistente, durabile. La curte însă, unde costumele naţionale concurau cu ţinutele elegante ale oaspeţilor străini, nu numai maramele dar şi iile erau din voal de mătase (borangic), subţire şi străveziu, impunând purtarea unei lenjerii necunoscute în sat iar, în vremea crinolinelor, poalele fustelor erau evazate şi susţinute de jupoane cu cercuri din sârmă. În secolul XX, când costumul civil a devenit mai simplu şi mai sportiv, regina Maria s-a îmbrăcat, ea şi copiii ei, cu piese populare autentice din toate regiunile ţării.

▸▾ Port bucureştean, foto Szathmary, 1870

▾ Regina Elisabeta în costum naţional

CITIREA IMAGINII UMANE

DRUMUL COMPOZIȚIONAL

◀ ***Costum popular*** din *Câmpulung-Muscel*

Înfățișarea umană se citește, ca și oricare altă imagine, urmărind *drumul compozițional*, apreciind dimensiunile și proporțiile siluetei de ansamblu, raporturile dintre linii, suprafețe, valori luminoase și culori (la fel ca în pictură), expresivitatea și echilibrarea volumelor (ca și în sculptură).

Să citim împreună o astfel de compoziție.

Costumul național românesc, atât de familiar nouă, banalizat și compromis prin imitațiile impure purtate de tarafurile televizate, constituie un capitol unic, extrem de interesant al istoriei costumului european.

Așa, de pildă, portul de sărbătoare al țărăncilor din zona Muscelului păstrează amintirea domnițelor de altădată, când Câmpulungul era capitala domnitorilor Basarabi, Mircea cel Bătrân se intitula principe bizantin, iar înrâurirea Imperiului creștin bizantin, centru al ortodoxiei, era puternică nu numai în arta religioasă ci și în cea laică.

Acest costum a fost purtat mai târziu și la curtea regală, ca un semn al specificului național.

Silueta femeii se înalță ca o coloană verticală, cilindrică, faldurile maramei amintindu-i canelurile. De la prima vedere impresionează ținuta dreaptă, demnă, ca și coloritul sobru, dominat de alb, negru și aur. Statura e impunătoare, deși nu e înălțată nici pe creștet (doar bărbații purtând căciulă) și nici pe tocuri (opincile fiind absolut plate).

Centrul compoziției, care marchează și centrul anatomic al trupului, cade pe brâul ornamentat.

Potrivit concepției bizantine asupra frumuseții umane, în care conta figura și mai ales ochii – oglinda sufletului – pe când trupul supus ispitelor era complet ascuns, costumul popular românesc e deosebit de decent, cu mâneci și fustă lungă, fără detalii sexy (decolteu, talie de viespe sau păr despletit). De aceea, portul tradițional nu permite mâneci scurte, short sau minijupă. Forma cilindrică a siluetei e obținută prin croiala veșmintelor în fir drept (cu materiale rupte pe fir, fără nicio răscroială din foarfecă) atât a fotei dreptunghiulare, înfășurate ca o clătită, cât și a iei încrețite la gât sau a basmalei și maramei.

Alternarea zonelor brodate cu pauze nelucrate dă ansamblului un ritm regulat specific întregii noastre arte tradiționale și care se regăsește și în fațada casei țărănești – stâlpii pridvorului alternând lumina și umbra – ca și în ornamentarea vaselor de ceramică și chiar în cântecul și jocul popular.

◀ Silueta cilindrică

În oglindă ne vedem de obicei doar din faţă, dar nu trebuie să uităm că ceilalţi ne privesc de jur împrejur, mai de sus sau mai de jos, ca pe o statuie. Marii croitori folosesc de aceea sisteme de oglinzi care-ţi permit să te vezi din toate părţile. Din acelaşi motiv, modelele oferite cumpărătorilor nu sunt numai expuse în vitrine ci prezentate pe manechine vii care se plimbă, se răsucesc, arătându-se şi din profil şi de la spate.

Omul, nefiind o statuie împietrită ci o fiinţă vie în continuă mişcare, se apropie mai degrabă de *arta cinetică* desfăşurată în timp. Modul de a merge, de a alerga şi a călători a fost de altfel întotdeauna hotărâtor pentru aspectul costumului.

Călăritul a obligat bărbaţii să poarte pantaloni, pe când femeile se deplasau în căruţe sau cu caleaşca. Muncile fizice s-au

◀◀◀ *Dans etrusc*, frescă, mormântul leoaicei, *Tarquinia*, sec. VI î.H., *National Museum of the Villa Giulia*, Roma

făcut în haine sumare, iar fiecare sport şi-a dezvoltat o costumaţie proprie, cu ecouri în hainele de stradă (de la pantalonii „golf" şi pălăria „canotier" – de barcagiu – de altădată la caschetele şi adidaşii actuali).

Mişcarea cea mai armonioasă, a ***dansului***, s-a dezvoltat şi ea în strânsă legătură cu posibilităţile oferite de îmbrăcăminte. Doamnele nobile, ţinând în echilibru pe creştet bonete înalte, nu-şi puteau permite decât mersul lunecat, în tactul unei muzici lente, la braţul partenerului sau prinse în horă.

Dimpotrivă, ţăranii jucau cu paşi săltăreţi în ritmul vioi al melodiilor populare. Dansurile de salon ale sec. XX au evoluat de la valsul de la 1900, rotind poalele lungi până la pământ, la charlestonul din anii '20, în care mişcările din glezne puneau în lumină picioarele femeilor, cu fustele de curând scurtate – senzaţional – până la genunchi.

În anii '30, tangoul latino-american se dansa perechi şi, ca urmare, era decoltat sau ornamentat cu broderii spatele rochiilor.

După al Doilea Război Mondial, „twist-ul" făcea să salte la vedere ultima noutate a zilei, juponul cu dantele de nylon etc. etc.

◀ ***Căsătoria lui Renaud de Montauban (detaliu)***, miniatură franceză, sec XV, *Bibliotheque de L'Arsenal, Paris*

◀◀ A. RENOIR, ***Vals la Bougival***, 1883, *Museum of Fine Arts, Boston*

▶ Tango în anii '30

◀◀◀ P. BRUEGEL CEL BĂTRÂN, ***Dans fărănesc***, 1567, *Muzeul din Viena*

AMBIENTUL, A DOUA HAINĂ. FUNCȚIILE AMBIENTULUI

▸ UTAMARO, *Doamnă scriind*, gravură din sec. XVIII, *British Museum*, Londra

Prima haină, lipită de om, care-i defineşte „imaginea", face corp comun cu el. Al doilea înveliş, adăpostul în care se retrage să se odihnească, este în acelaşi timp cartea de vizită care-i arată locul în societate, dar şi o cutie de rezonanţă a sufletului său.

Exemplul cel mai redus de ambient mobil este rogojina unor pelerini japonezi, pe care ziua aceştia o rulează şi o poartă în chip de pălărie, iar seara o întind şi dorm pe ea. Călătorii europeni din Evul Mediu se mulţumeau să-şi ducă cu ei lingura de lemn înfiptă la panglica pălăriei de fetru şi să-şi atârne gamela de lemn la brâu.

Cortul, care se demontează şi se transportă pe cal sau cămilă, conţine de obicei covoare de lână, izolantă.

Căruţa cu coviltir, prefigurare a rulotei, devine, când se opreşte, locuinţa stabilă înzestrată nu numai cu aşternuturi ci şi cu veselă de masă, veşminte etc.

Lucrurile de folosinţă imediată răspund prin urmare nevoilor primordiale de somn şi de hrană. Pe măsură ce creşte nivelul de civilizaţie, la acestea se adaugă unelte de lucru, obiecte de cult şi, în sfârşit, cele de podoabă.

Istoria mobilierului şi a obiectelor casnice cuprinde o mare varietate de aspecte, potrivit evoluţiei stilurilor din arhitectură şi arte decorative. De la reducerea lor aproape totală în casa japoneză, ameninţată continuu de cutremure, la supraîncărcarea interioarelor curţilor regale sau imperiale, mobilierul şi anexele sale, chiar dacă au slujit aceloraşi scopuri practice, au comunicat prin forma plastică mereu alte trăiri, cu atât mai expresive şi mai nuanţate cu cât creatorul lor era mai artist (unii şi-au semnat chiar lucrările ca pe opere de artă).

Piesele de mobilier, ca şi cele de ceramică sau textile, pot fi, desigur, atrăgătoare şi privite izolat, fiecare în parte evocă un stil, o epocă, o concepţie, şi poate fi analizată plastic ca şi un tablou sau o sculptură.

Mai interesantă de studiat este însă compoziţia de ansamblu a unei încăperi (sau a întregii unităţi de locuit). De fapt, în viaţa reală, fiecare om îşi construieşte un decor, ca şi într-o piesă de teatru, care-i exprimă personalitatea şi pe care îl schimbă în continuare în decursul existenţei sale. Modul în care îşi aşază în odaie patul, cuibărit într-un colţ sau tronând în mijloc, e revelator pentru relaţiile sale cu oamenii din jur.

Felul în care alătură mobilele între ele, asortându-le, echilibrându-le, compunându-le, depinde de simţul estetic înnăscut şi cultivat.

Să comparăm câteva interioare:

Încăperile japoneze sunt formate din panouri uşoare uneori glisante, pe şine, care se pot deschide către grădină. Aceleaşi contururi simple în unghi drept se regăsesc în rogojinile sau saltelele aşezate direct pe podea, ca şi la măsuţele sau tăvile din *papier-maché* lăcuit, punând în valoare prin contrast rotunjimile formelor umane şi ale florilor.

Reducerea la minimul necesar, funcţionalitatea, dar mai ales armonia proporţiilor şi contactul direct cu farmecul naturii, au atras admiraţia străinilor (a pictorilor impresionişti şi a arhitecţilor secolului XX).

Un interior din Anglia secolului al XVIII-lea e înfăţişat de pictorul Hogarth în suita de lucrări

◀ W. HOGARTH,
Căsătorie la modă,
1744,
National Gallery, Londra

▼ Mobilier de
EERO SAARINEN,
Anvers

în care satirizează „căsătoria la modă", pe vremea lui încheiată în silă, din interes, între familiile nobililor sărăciţi şi ale negustorilor bogaţi.

Saloanele exagerat de înalte, cu arcade şi coloane, sunt împodobite excesiv cu mobile, tablouri şi covoare, pe căminul de marmură sunt aglomerate statuete iar ceasul face parte dintr-o compoziţie stufoasă cu frunziş de bronz în stil rococo. Decorul e menit să impresioneze, să transmită statutul social copleşitor.

Modernismul secolului XX a constat în primul rând din simplificarea radicală a ambientului vieţii, prin trimiterea în pod a mobilelor vechi, moştenite de la bunici, şi înlocuirea lor cu creaţii ale designerilor realizate din materiale noi (metal, sticlă, dar mai ales mase plastice).

Principala lor calitate era funcţionalismul (îndeplinirea funcţiei cu minimum de mijloace) iar calităţile estetice erau obţinute printr-o exprimare metaforică redusă la esenţial (de exemplu scaunele în forma unor cupe florale). Luminozitatea ansamblului, liniile calme ale contururilor, numărul redus al punctelor de interes care să solicite atenţia au un efect de liniştire şi relaxare.

PORTRETUL UNUI SCAUN

Obiectul cel mai banal şi util, un scaun, de exemplu, emite prin aspectul său o sumedenie de mesaje. Scăunelul cu trei picioare, pe care şed ţăranii în jurul mesei ca să-şi mănânce mămăliga, se potriveşte casei din sat prin material, dimensiuni şi formă. Tronul împărătesc, împodobit cu blazoane, din lemn sculptat şi aurit, cu perne de catifea, face parte din mijloacele de publicitate nobiliară: supraînălţarea spătarului, tapisat cu ţesături scumpe, care formează fondul fastuos, ca o aureolă, ca şi întinderea în lăţime a braţelor, care măresc locul ocupat în spaţiu de persoana aşezată în jilţ, îi supradimensionează silueta faţă de cei din jur, care par cu toţii mai mici, neînsemnaţi, subordonaţi.

La curtea Franţei din sec. XVII era respectată o strictă ierarhie a rangurilor: regele şi regina şedeau pe tronuri, perechea celor mai apropiate rude avea dreptul la fotolii, următoarea pereche la scaune cu spătar, următoarea la scaune fără spătar, apoi erau folosite scăunele pliante, la sfârşit perne, iar ceilalţi participanţi la festivitate trebuiau să stea în picioare.

În acelaşi timp, în Republica Olandei, care-şi cucerise libertatea de sub spanioli prin lupta cot la cot a întregii populaţii, moşierii şi ţăranii fiind angrenaţi în aceleaşi acţiuni de rezistenţă, slujnica, după ce servea la masă, îşi trăgea scaunul şi mânca alături de stăpâna casei.

Scaunul pe care Olanda l-a lansat în toată lumea în sec. XVII (în timpul vieţii lui Rembrandt şi a lui Vermeer van Delft) este expresia celei mai democratice concepţii posibile în acea vreme. Scund, cu spătarul sprijinind doar omoplaţii, avea o formă simplă, linii drepte. Barele de lemn nu erau sculptate ci date la strung, ceea ce făcea ca mobila să fie mult mai ieftină. Picioarele erau legate între ele prin stinghii, formând două rânduri de încheieturi. Soliditatea scaunului e demonstrată de tabloul pictorului Frans Hals în care personajul reprezentat, Wilhelm van Heythuysen, se leagănă (lucru care nu ar fi fost posibil cu un scaun fragil tip rococo sau Biedermayer).

Aceleaşi preferinţe pentru simplitate, comoditate şi trăinicie se recunosc şi în costumul bărbatului, cu haina largă, pălăria de fetru preluată de la ţărani, cizmele cu tocul asigurat, legat de talpă (procedeu similar cu consolidarea picioarelor scaunului).

Scaunul din ţeavă metalică a fost imaginat după Primul Război Mondial, ca urmare a cererii de obiecte uzuale ieftine şi trainice, adaptate arhitecturii funcţionale, cu forme simplificate, cubiste, devenind apoi una din piesele de mobilier cele mai comune ale sec. XX. În anii '20, când a fost creat la Şcoala Bauhaus din Germania, el a fost rodul îmbinării cunoştinţelor tehnice şi artistice ale profesorului arh. Mies van der Rohe. Funcţia determină forma geometrică regulată, clară şi ordonată, alternând liniile drepte şi curbe. Total lipsit de decoraţii, scaunul e agreabil prin proporţii, conturul trasat net, culorile vii.

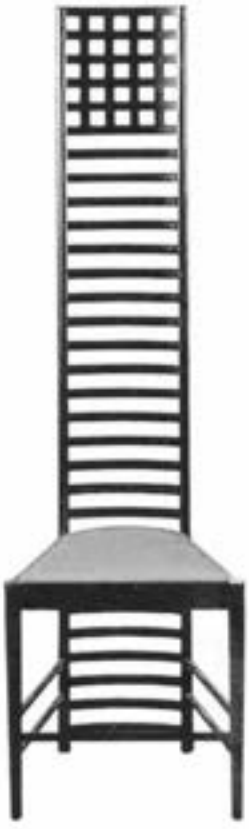
Celelalte scaune reproduse în această pagină au fost făcute din lemn sau sârmă, ţeavă metalică sau materiale plastice turnate etc. Creatorii lor au imaginat volumele ca pe sculpturi desfăşurate în spaţiu, colorându-le cu talent de pictor, le-au dat titluri şi s-au iscălit. Fiecare scaun poate fi privit ca o lucrare de artă, impresionându-ne printr-o metaforă poetică proprie. Unul e sever, cu linii drepte, hotărât, altul are forme curbe, blânde, feminine. Unul duce gândul la o floare, altul la un fluture. Un scaun te obligă la o poziţie dreaptă, oficială, altul te îmbie să te cuibăreşti şi să te joci. Dacă e tare sau rece, te vei aşeza pe el doar câteva clipe, dar pe unul moale şi cald poţi să visezi şi să aţipeşti.

Majoritatea acestor mobile au fost produse în fabrici la scară industrială, multiplicate după prototipul creat de artist, intrând în domeniul designului.

◀◀◀ A. Bosse, ***Balul,*** Franţa, sec. XVII, *Deutsch: Kupferstichkabinett Berlin*

◀◀ Gerrit Rietveld, ***De Styl,*** 1917

◀ L. Mies van der Rohe, 1927

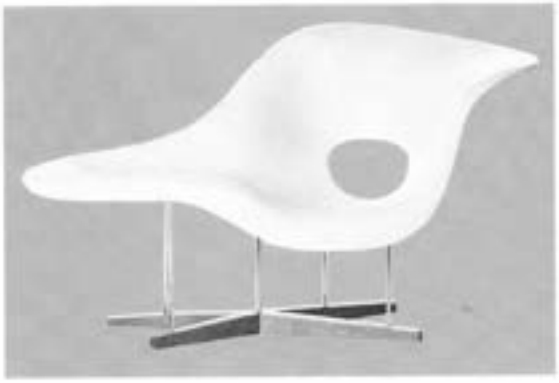


◀◀ Tatlin, 1929

◀ Charles Rennie Mackintosh, Scaun Hill, 1903

◀◀ E. Softsass, 1972

◀◀ Ph. Starck, Scaun „Louis 20", 1995



◀ Ch. şi R. Eames, 1948

◀◀◀ Frans Hals, ***Wilhelm van Heythuysen,*** sec. XVII *Musees Royaux des Beaux-Arts,* Bruxelles

Textilele

▸ Covor oltenesc, sec. XVIII

Din învelişul camerei nu lipsesc ţesăturile suple şi călduroase, din fire animale – de lână, din fibre vegetale – bumbac, in etc. – sau sintetice.

Perdelele, covoarele, păturile, tapiţeria mobilelor pot fi mono sau policrome, fie ţesute în dungi sau cu modele, fie imprimate. În castelele de piatră din sec. XV, frescele erau înlocuite cu tapiserii în culori suave. Ţesăturile uzuale, pentru a nu încărca interiorul cu alte imagini figurative, au suprafeţele rezolvate decorativ, necentrând atenţia pe un element ci dispersând-o pe tot câmpul. Aceasta se obţine prin repetarea regulată a unui motiv, fie pe un singur rând – în frizã sau ca bordură – fie pe toată suprafaţa, ca un joc de fond. Rezultă o succesiune regulată de accente şi pauze, ca paşii în mers, care pot avea un ritm regulat sau cu pauze – săltat, lent sau rapid, vioi sau monoton.

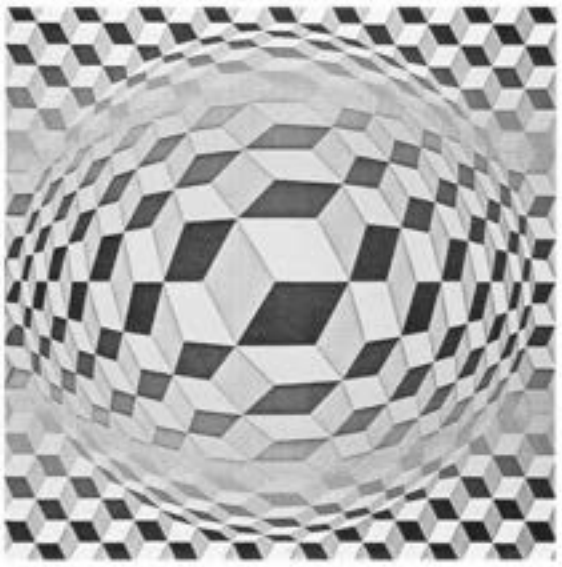
Principalul efect asupra privitorului este siguranţa orientării în spaţiu, convingerea că nu vor apărea surprize ci totul e sub control.

Pentru echilibru, chiar compoziţiile figurative sunt de obicei simetrice, alternând elemente diferite prin forme, poziţii sau culori.

Un exemplu poate fi scoarţa oltenească, veche de 3–4 secole dar mereu proaspătă.

E ţesută la război pe urzeală de bumbac şi cu bătătură de lână, vopsită în culori naturale, pe care alternează flori şi animale stilizate.

Continuând această valoroasă tradiţie, s-au creat şi se creează la noi mereu piese inedite.



▸ Victor Vasarely, *Cheit M.*, 1970, *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

Dintre panourile decorative moderne, imaginate pentru a înviora aspectul pereţilor, să ne oprim o clipă la compoziţiile cinetice, sugerând mişcarea, de Victor Vasarely din anii '50. El a alăturat prin colaj moduli (bucăţele de aceeaşi formă dar diferit colorate) din plastic, hârtie sau ţesătură, urmărind efecte optice (de unde numele de „op-art") de apropiere sau distanţare, de iluminare sau întunecare ca şi de volum, de cald sau rece, dând senzaţii de ritm sau mişcare.

Vasarely a organizat producerea în serie după aceste prototipuri, transpunându-le în diferite materiale.

Ceramica

Ca şi primele ţesături şi împletituri, şi vasele de lut, arse în cuptoare, datează din preistorie ca prime realizări ale inteligenţei şi îndemânării omeneşti.

Oalele şi străchinile smălţuite erau folosite în gospodăria ţărănească, iar cele mai frumoase dintre ele erau atârnate pe perete ca podoabă, lângă icoane şi ştergare.

În reproducerile alăturate, ornamentele marchează structura vasului, deosebind marginea – tratată ca bordură – de fundul ca o suprafaţă rotundă, adâncită.

Şi aici dispunerea ritmică a elementelor, alternând cu pauze, sugerează o cadenţă mai rapidă sau mai lentă, ca un puls mai grăbit sau mai rar, ţesând în jurul fiecărui blid o atmosferă sufletească difuză, plină de farmec.

Geometrizarea elementelor decorative, care nu mai amintesc decât aluziv punctul de plecare din natură – floarea, brăduţul sau steaua – e o constantă structurală a întregii arte populare româneşti, presupunând un înalt grad de generalizare a experienţei vieţii, o privire a celor lumeşti de la marea depărtare atinsă de înţelepciune.

Unicatul a fost mereu practicat în obiectele uzuale şi de arta japoneză. O ceaşcă de ceai, de pildă, nu trebuie să semene cu celelalte, pentru

a atrage atenţia asupra formei şi culorii ei particulare. În „ceremonia ceaiului", care e o întâlnire între prieteni dar cu reguli stricte de comportare, urmărind ieşirea din zbuciumul vieţii zilnice şi regăsirea armoniei universale, se evită orice discuţie stresantă, se admiră răsăritul soarelui sau al lunii, ceştile şi aroma ceaiului sau aranjamentele florale în care sunt asortate o floare, un boboc şi o frunză. În comparaţie cu acestea, buchetele noastre de flori din 5 sau 7 garoafe identice, ca şi serviciile de masă produse industrial, par anoste şi monotone.

Ceramica modernă a mers în pas cu experienţele artelor plastice, luând forme şi ornamente când geometric regulate, clasice, când organice, baroce, acordându-se ansamblului ambiental.

◀ C. Rojdestvenski, Ceaşcă de ceai cu decor suprematist, anii '20

◀▼ Ceaşcă japoneză

▼ Străchini populare româneşti

Sticla – prozaică sau poetică

Uitându-ne în jurul nostru, să ne oprim un moment la recipientele pe care le folosim zilnic, cum ne cad în mână, şi să le privim ca şi cum le-am vedea pentru prima dată. Vom observa că nu seamănă între ele pentru că fiecare are propria sa personalitate, ca un om mai gras sau mai slab, dar şi mai modest sau mai pretenţios, mai modern sau mai conservator.

Cea mai simplă soluţie oferă desigur sticla de bere, ca un cilindru îngustat la gură pentru dop, cu silueta sobră, fără podoabe. Ea e înnobilată de etichetele care o îmbracă, diferind după marcă. Cele ale berii „Bucureşti", produsă la fabrica Rahova, erau deosebit de luxoase, ca o fustă şi un guler albe, tivite cu aur. Pentru a convinge că e vorba de o întreprindere veche, de încredere, cu tradiţie, chiar în centrul compoziţiei, pe burta sticlei (ca şi pe guler), apărea un blazon roşu, încoronat şi dominat de un vultur, înconjurat de volute aurii şi panglici şi cu inscripţia „Fondat în 1893", amintind nostalgic de vechiul regat.

Caracterul particular al sticlei e dat prin urmare de combinarea siluetei simple, solide, populare, cu învelişul ei de hârtie, fastuos, ca o rochie de bal pentru o singură seară, pentru o bucurie fugară (etichetele se curăţă la spălat, sticla putând, a doua zi, să fie refolosită).

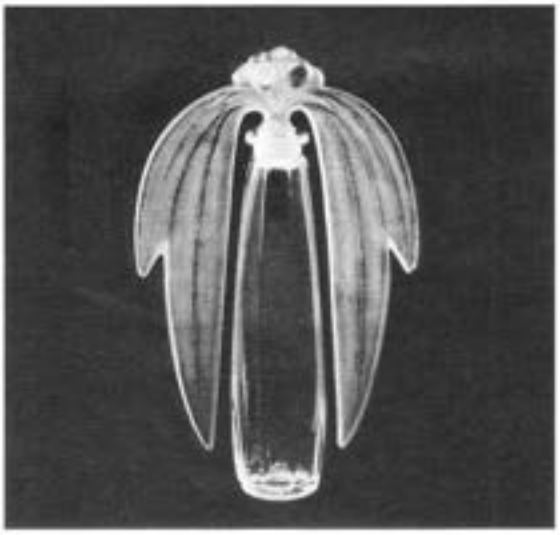
Butelia de „Coca Cola", unul dintre emisarii cei mai activi prin care moda americană a pătruns şi la noi, ca pe tot globul, e rodul unei creaţii profesioniste de design modern, uzând de mijloace psihologice subtile de influenţare a cumpărătorilor.

De la prima vedere te atrage forma elegantă şi fluidă a siluetei, care pare modelată cu mâna, ca şi panglica etichetei, de un roşu aprins (ca şi dopul) pe care scrie jucăuş cu alb „Coca Cola".

Inscripţia e plasată exact în centrul geometric al imaginii, atrăgând atenţia din prima clipă a perceperii obiectului.

▸ Sticlă de bere

▸▸ Sticlă de Coca-Cola



▸▸ R. Lalique, Flacoane de parfum, 1900

Brâul roşu al etichetei desparte sticla în două zone distincte, de aceeaşi înălţime dar cu volume inegale, cea de jos masivă, mai comprimată la mijloc, de parcă ar fi strânsă şi stoarsă de mâna băutorului, cea de deasupra conică, mai subţire lunecând oblic spre dop şi sugerând scurgerea rapidă a lichidului.

Striaţiile verticale, care ritmează întreaga suprafaţă a sticlei, au rol dublu: unul practic, de a înlesni apucarea sticlei, chiar udă, de la gheaţă, şi altul estetic, de a-i spori sugestia dinamică.

Impresia de ansamblu a consumatorului este, prin urmare, de plăcere, de confort, imaginea suplă, aerodinamică şi culoarea roşie ca focul corespunzând efectului băuturii înviorătoare. Forma sculpturală asigură perfecta adaptare la gestul mâinii pentru băutul direct din sticlă – acţiune care, potrivit psihologilor, are un efect de calmare, amintind, ca şi biberonul, ocrotirea de la sânul mamei.

Sticla de parfum e un produs de lux, care se adresează unei alte categorii de cumpărători, iar ambalajul trebuie să transmită un mesaj poetic la fel de suav ca şi mireasma conţinută. Forma neobişnuită, departe de cea a sticlelor şi paharelor uzuale provenite din baloane suflate cu ţeava, este obţinută prin turnarea şi şlefuirea sticlei de către artişti plastici, unii de mare renume, cum erau Gallé, Lalique sau Salvador Dali.

Flaconul de parfum creat de René Jules Lalique e ca o apariţie fantastică, între plantă şi gâză, cu petale – aripi străvezii, în tonuri de chihlimbar.

Émile Gallé (1846–1904), principalul reprezentant al şcolii de arte decorative din oraşul francez Nancy, a suprapus straturi de sticlă translucidă, colorată, întruchipând cele mai diferite specii de flori. Vasele luminate pe dinăuntru (cu becuri) amintesc de lampioanele japoneze din hârtie, creând o atmosferă intimă.

Tot din sticlă, René Jules Lalique a creat prin 1900 bijuterii încărcate de acelaşi farmec poetic.

▲ Émile Gallé (1846-1904), vase de sticlă, cu motive florale, 1901

◀ René Jules Lalique, 1860, Broşă libelulă, cu turmalină şi diamante

Termenul vine de la cuvântul italian „disegno" care înseamnă desen dar şi proiect (îmbinând înţelesurile cuvintelor franţuzeşti „dessin" şi „dessein"), aşa cum erau de pildă desenele aparatelor de zbor inventate de Leonardo da Vinci. *Design* este însă un cuvânt englezesc. El a devenit necesar întâi în Marea Britanie pentru a defini aspectul vizual al obiectelor proiectate şi produse în serie, deoarece revoluţia industrială a început acolo cel mai devreme, încă din sec. XVII şi XVIII, extinzându-se în lume la jumătatea sec. XIX.

Ceea ce deosebeşte designul de desen în general este prin urmare scopul realizării industriale (mecanice şi nu manuale) a unor obiecte utile, din care cele mai reuşite pot intra în categoria artelor decorative.

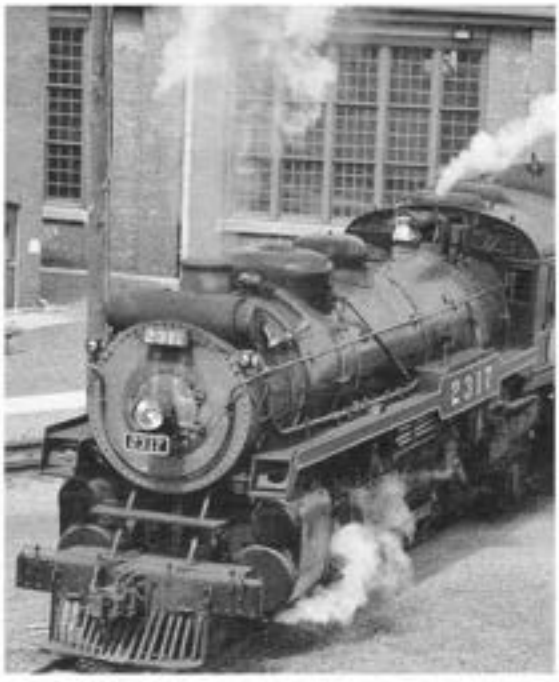
Scurt istoric

După ce în 1765 J. Watt a inventat maşina cu aburi, noua sursă de energie a fost utilizată în oţelării şi fabrici şi a pus în mişcare vapoare şi primele trenuri. Pentru muncitori a fost o nenorocire: de unde până atunci artizanul îşi concepea şi lucra singur ulcica sau scaunul, în fabrici un inginer făcea proiectul iar executanţii supravegheau maşinile, îndeplinind doar gesturi uşoare, monotone (ca în filmul „Timpuri Noi", în care Charlie Chaplin strângea şuruburile care treceau prin faţa lui pe bandă rulantă).

Au fost angajaţi femei şi copii, prost plătiţi, iar urmarea a fost sărăcia, lucrul în hangare poluate şi traiul în locuinţe mizere. Produsele industriale erau de proastă calitate şi urâte, căutând să imite la preţ ieftin obiectele la modă în sec. XIX, încărcate cu ornamente complicate.

Nu e de mirare că în această primă fază mulţi oameni de artă (ca pictorul şi poetul William Morris sau criticul de artă John Ruskin) s-au revoltat împotriva industrializării, străduindu-se să reînvie activitatea artizanală ca în Evul Mediu.

De abia în sec. XX s-a acceptat – întâi de către artişti şi arhitecţi, apoi de marele public – că maşinile şi obiectele fabricate pot fi frumoase, că „o locomotivă sau un vapor conţin la fel de multă artă ca şi un tablou sau o statuie" (arh. Souriau, 1904) sau că „un automobil e mai frumos decât *Victoria din Samothrace*" (Marinetti, 1909). S-a adoptat principiul „form follows function" (forma decurge din funcţie), iar proiectanţii, unindu-şi cunoştinţele tehnice şi artistice, au pornit la crearea unor piese noi şi originale, utile şi armonioase. Născut odată cu revoluţia



▸ Locomotivă cu aburi, 1900

▸▸ Vas de WC, sec. XIX

◂ Maşini de călcat din diverse epoci

industrială, la jumătatea secolului trecut, designul a dat primele rezultate notabile de abia după Primul Război Mondial şi s-a afirmat în toată lumea după al Doilea Război Mondial, în ultima jumătate a sec. XX. Designul de produs sau designul industrial creează imaginea vizuală nu numai a ambalajului ci chiar a obiectului prin colaborarea de la început, de la conceperea acestuia, dintre inginer şi designer. În acest caz, designul nu mai e „aplicat", ci „implicat". Între două aparate cu performanţe tehnice asemănătoare, cumpărătorul alege pe cel care arată mai bine. Nu numai hainele şi pantofii „se poartă" mereu altfel, dar şi decorarea locuinţei, a şcolii sau a biroului se schimbă după modă.

Să luăm de exemplu maşina de călcat. După ce, timp de milenii, rufele erau întinse să se usuce pe iarbă sau pe gard şi pantalonii erau neteziţi prin presare noaptea sub saltea, a apărut ca o mare noutate maşina de călcat cu cărbuni (care acum e obiect de colecţie la anticari). Ca o cutie de fontă neagră, cu mâner de lemn, grea, ca să netezească bine, ea avea masivitatea unei corăbii cu prora ascuţită pentru a pătrunde printre falduri. Era umplută cu cărbuni aprinşi şi exista pericolul ca prin ferestrele de aerisire să scape funingine pe lenjeria imaculată. Acordarea cu stilul împodobit al secolului al XIX-lea se făcea prin modelarea cârligului, care închidea capacul, în formă de floare, de volută arhitectonică sau de cocoşel. Netezitul rufelor a încetat să fie un efort fizic – asemănător cu ridicarea halterelor – de abia după apariţia maşinii electrice, odată cu celelalte aplicaţii ale noii energii, tramvaiul şi metroul, ascensorul şi becul. E de fapt un reşou mobil, cu o spirală incandescentă încastrată într-o placă ceramică. Forma maşinii a evoluat către o siluetă dinamică extraplată (ca de barcă cu motor).

Când au intrat în uz materialele sintetice (nylon, relon etc.) care se deteriorau la o temperatură ridicată, s-au perfecţionat şi maşinile de călcat, dobândind încălzire reglabilă. Unele au inclus şi acţiunea stropirii rufelor (printr-un fund dublu, perforat şi o pompă acţionată de un buton).

◂ *Le Whirlwind*, primul aspirator (cu manivelă) inventat de W. McGaffey în 1869

Automobilul şi arta

▸ Primul brevet acordat pentru automobil lui Charles E. în 1895

Pe lângă calul de călărie, caleaşca trasă de cai a alcătuit până acum un secol cel mai confortabil mijloc de călătorie (cu variantele ricşei trasă de oameni sau a saniei cu câini). De abia în sec. XIX s-au răspândit diligenţele (echivalentele autocarelor actuale) pentru călătoria în comun.

Caleaşca nobililor era un obiect de lux, în stilul arhitecturii şi decoraţiei la modă. În sec. XVIII, stilul rococo o transformase într-o apariţie uimitoare, potrivită în basmul Cenuşăresei: pe arcurile sinuoase ca un leagăn, cabina părea că pluteşte în aer, cotropită de

▾ Caleaşcă, sec. XVIII

▴ ▸ „Autocăţelul", automobil marca Cadillac, 1929

plante agăţătoare prefăcute în aur de bagheta unei zâne, iar picturile de pe uşi erau comandate unor artişti celebri, ca Fr. Boucher.

Când a fost inventat, pe la 1900, automobilul semăna cu trăsura pe care o înlocuia. Pe măsură ce a evoluat, crescând viteza de deplasare, nevoia de protecţie a impus învelişul, ca de broască ţestoasă, al caroseriei.

În perioada interbelică, pentru a da o faţă mai blândă maşinii înspăimântătoare, devenită o primejdie publică prin viteza mereu mai mare, creatorii automobilelor le-au dat înfăţişarea unor câini, cu motorul în formă de bot, având farurile ca nări, parbrizul drept ochi sticloşi, iar capota ca un creştet bombat (A existat şi o jucărie intitulată „Autocăţel", amintind pe cel mai cunoscut şi mai simpatic ogar, Pluto, din filmele lui Walt Disney).

Metafora sugerării unei făpturi vii a fost păstrată de toţi creatorii proiectelor ulterioare ale designului modern, finanţate de marile firme. O premieră mondială a fost „automobilul aerodinamic", de inginerul român Aurel Persu, frapant prin silueta fluidă, ca un peşte (ca un guvid), având roţile înglobate în caroserie.

Maşinile de curse au roţile îndepărtate, ca labele unei muşte, pe când noile maşinuţe electrice, făcute pentru a se strecura prin traficul mereu mai aglomerat al oraşelor, arată ca gândăceii mărunţi.

Vom supune analizei noastre plastice unul dintre automobilele cele mai cunoscute. Îl vom privi din profil, cum e perceput cel mai frecvent. De la distanţă impresionează conturul lin, din curbe blânde, ca şi coloritul de un albastru

delicat, toate la fel de liniştitoare. Centrul geometric al imaginii cade exact pe locul şoferului, eroul acţiunii, al cărui bust se vede puţin mai sus prin fereastră. Omul este cuprins ca într-un sandwich în care cele două felii de pâine aflate una jos la baza maşinii, întinsă pe orizontală, alta sus la capota curbată, sunt prinse între ele în zona ferestrelor, care fac legătura cu exteriorul. Punctele de atracţie ale maşinii – farurile colorate, inscripţiile şi barele lucioase – marchează extremităţile, subliniind lungimea şi sporind sentimentul de echilibru şi securitate.

Aspectul metalic al finisajului exterior apropie automobilul de armura cavalerilor medievali, sugerând aceeaşi protecţie. Luciul vopselei are un efect de dematerializare (în sensul oglinzii care anihilează corporalitatea peretelui pe care stă), făcând maşina să pară mult mai uşoară decât este în realitate.

Folosirea mijloacelor artistice prin care automobilul îşi dobândeşte înfăţişarea exterioară are prin urmare scopul de a ascunde vederii mulţimea tuburilor, firelor şi şuruburilor motorului, dar şi de a atenua spaima de accident, pentru a pune în schimb în lumină partea pozitivă a vitezei, eleganţa mişcării. La realizarea unui automobil colaborează multe colective de ingineri, ergonomişti, psihologi, designeri, care supraveghează fiecare exemplar până la ieşirea din fabrică.

◀◀▼ A. Pebsu, Streamliner, automobil aerodinamic, 1923

▼▼ Automobil BMW

▼ Norman E. Timbs, Buick Streamliner, 1948

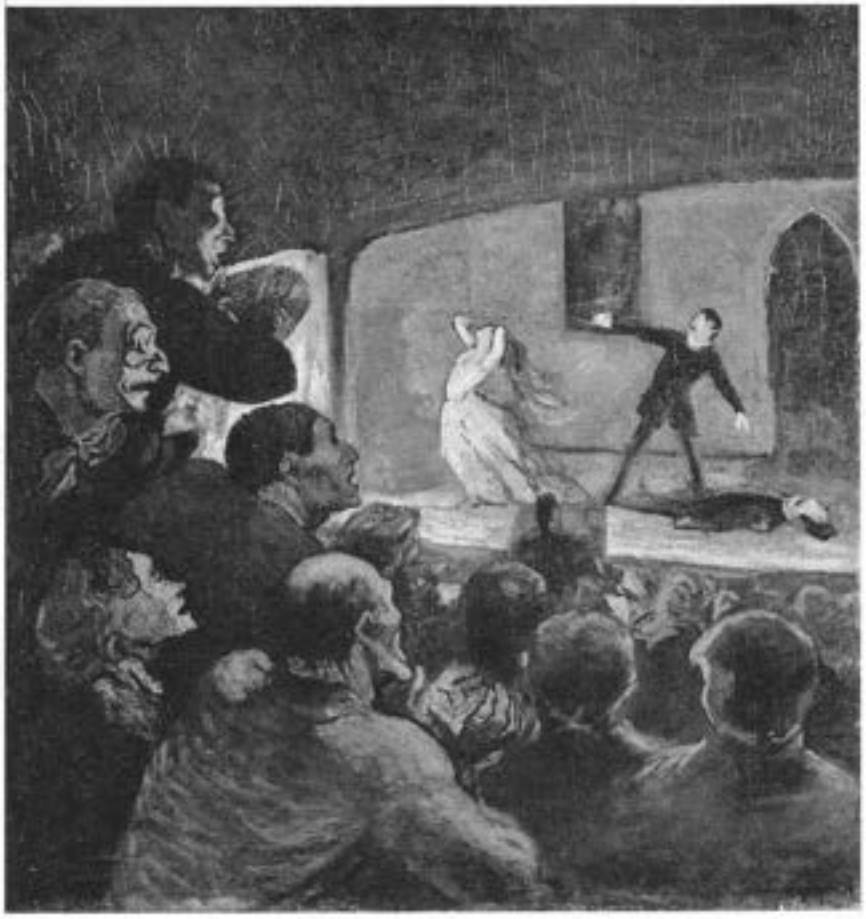
2. ARTELE SPECTACOLULUI

TEATRUL

Cea mai rudimentară formă de teatru e o minciună (am lipsit de la oră pentru că...) spusă la persoana I, relatând fapte inexistente şi intrând în pielea unui personaj posibil, dar altul decât cel real. Sau o declaraţie de dragoste voit impresionantă de genul: „Angel radios...".

Există oare şi în acest domeniu o comunicare cu un singur înţeles, ca şi în celelalte domenii parcurse până acum? Un exemplu de acţiune din care lipseşte orice fior artistic, care se adresează strict raţionamentului logic este reconstituirea judiciară a unui delict – furt sau crimă – care serveşte explicării modului în care s-au petrecut faptele. Multe piese de teatru sau filme poliţiste de serie nu depăşesc acest obiectiv, rămânând la nivelul unei gimnastici a minţii. Pentru a impresiona totuşi privitorii, ele recurg de obicei la mijloacele cele mai primitive ale şocului fizic, arătând lupte bestiale, desfigurări, răniri, sex etc.

▼ H. Daumier, *Drama*, sec. XIX, *Muzeul din München*



Spre deosebire de relatarea seacă a unor acţiuni (cum sunt cele care formează materialul buletinelor de ştiri TV), spectacolele artistice au cu totul alt scop, cel de a se ridica deasupra „faptului divers" pentru a medita asupra lui, privindu-l ca pe un simptom al unei realităţi mult mai adânci, un simbol al unei semnificaţii generale, capabil să declanşeze în spectator „trăirea totală".

În afara teatrului radiofonic, care trebuie imaginat cu ochii închişi, orice spectacol este în primul rând o succesiune de imagini ordonate într-o mişcare reală şi continuă. Odată cu ridicarea cortinei are loc „întâlnirea" piesei cu spectatorul, care primeşte prima impresie prin forma scenei şi acordul fundamental cromatic realizat de decor şi de costumaţia personajelor. Acestea contribuie substanţial, alături de jocul actorilor, la compoziţia imaginii teatrale, folosind absolut toate mijloacele de comunicare vizuală examinate până acum. Imaginea teatrală comunică deci prin lumină şi culoare, ca şi pictura, dar şi prin volum, precum sculptura. Efectele sculpturale sunt cu atât mai pronunţate cu cât spectatorilor li se înfăţişează mai multe faţete ale compoziţiei teatrale, ca de pildă prin plasarea scenei central, ca ringul de box. În desfăşurarea acţiunii, momentele-cheie ale piesei sunt marcate vizual printr-o intensificare a expresivităţii „tabloului", care rămâne în memoria spectatorilor după încheierea spectacolului.

Un astfel de apogeu al conflictului a fost redat de pictorul Honoré Daumier în tabloul *Drama*. Pictura prezintă o imagine în altă imagine, o scenă de teatru şi în acelaşi timp un cadru mai larg, cuprinzând şi publicul din sală. Punctul de vedere din care e privită drama e chiar prin ochii unui spectator.

De la început, atenţia este atrasă de scena puternic luminată, aşezată pieziş, încadrată în linii oblice. În centrul imaginii se află actriţa îmbrăcată în alb, care-şi smulge părul cu un gest de disperare; lângă ea, un personaj în

negru ridică sabia cu care tocmai a străpuns victima care zace la picioarele lui.

Acţiunea violentă, sângeroasă, atitudinile patetice, costumele de epocă, duc gândul la dramele istorice din vremea romantismului – ca de pildă *Hernani* sau *Ruy Blas*, de Victor Hugo – care l-au impresionat fără îndoială pe Daumier. Siluetele actorilor, reduse la esenţial, caracterizează personajele tipice: tânărul impetuos, înflăcărat, luptând pentru o cauză nobilă, tânăra îndrăgostită, victima soartei vitrege, care-şi plânge despletită nefericirea, tiranul pedepsit. Liniile oblice, formele contrastante prin lumină şi culoare scot în relief punctul culminant al acţiunii. Decorul, cu uşa în arc frânt din dreapta, indică Evul Mediu, reînviat în stilul neo-gotic din vremea romantismului.

În primul plan, spectatorii din sală, care ocupă toată jumătatea din stânga jos a compoziţiei, trăiesc intens drama, cu trupurile repezite înainte şi expresii de uimire şi groază. Spaţiul puternic telescopat, care porneşte din imediata noastră apropiere (de la spectatorul al cărui umăr pare că iese din tablou) şi până în fundul scenei, unde se pierde în umbra uşii deschise, aminteşte „spaţiul total" al barocului.

Tabloul e pictat în ulei, cu trăsături sumare, rapide, lăsând urme vizibile ale mişcărilor mâinii artistului, transmiţându-ne şi pe această cale febra surescitării trăite prin drama romantică.

Între tabloul lui Daumier şi teatrul pe care-l reprezintă există, desigur, deosebiri esenţiale, începând de la surprinderea în pictură a unui singur aspect din desfăşurarea acţiunii întrupate de actori. Trebuie remarcată însă, de la început, şi o altă deosebire: în cazul artelor imobile, ca pictura sau sculptura, care aşteaptă să fie solicitate de către privitor ca să înceapă să trăiască în el, transmiterea mesajelor se face pe calea cea mai scurtă, de la autor, prin operă, către receptor. În artele care se desfăşoară în timp, trebuie ca cineva să dea viaţă operei. Există cazuri rare în care acela e chiar autorul (Eminescu recitându-şi un poem sau Enescu executând la pian sau la vioară una din compoziţiile sale). De obicei, însă, trebuie ca altcineva să reia mereu „d'a capo" opera şi acesta este „interpretul", veriga intermediară care preia mesajul şi îl transmite mai departe (fie că e un solist, o orchestră sau o trupă de teatru).

Eliberat de creaţia lui, autorul îşi redobândeşte libertatea de a crea altceva – sau de a dispărea – pe când intermediarii din generaţiile următoare au grijă ca opera să-şi împlinească menirea.

▲ OANA PELLEA în *Îmblânzirea scorpiei*, *Teatrul Bulandra*, regia MIHAI MĂNUŢIU

Dintre toate artele, spectacolul teatral este fără îndoială cel mai captivant prin transmiterea nemijlocită a fiorului poetic de la om la om şi – cel puţin în aparenţă – cel mai uşor de recepţionat, deoarece acţionează asupra tuturor simţurilor, a văzului şi a auzului şi prin asociaţii şi asupra tactilităţii, mirosului sau gustului. Orice spectator – fie el mai intelectual (apreciind textul literar), mai vizual (sensibil la compoziţia imaginii scenice), mai auditiv (gustând inflexiunile vocilor) etc. – găseşte o poartă proprie de acces.

Primejdia (în care teatrul a căzut uneori) e prea marea asemănare cu viaţa, iar „arta" constă tocmai în „stilizarea" mesajului, în ceea ce s-a numit „teatralitate". Într-un articol publicat în 1956, Liviu Ciulei scria: „dorinţa de a arăta totul creează tocmai o limită în posibilitatea spectatorului de a o imagina. Măiestria actorului de teatru constă, în mare măsură, în a sugera cu un element, ferind întregul, lăsându-l la puterea de completare a spectatorului" (Ileana Berlogea: *Liviu Ciulei, regizor pe patru continente*).

Solicitând o participare sufletească totală, spectacolul deschide mereu noi orizonturi „A merge la teatru este o explorare în necunoscut" (observa Marian Popescu în *Drumul spre Ithaca*). Îndeosebi „Arta modernă oferă neaşteptatul" (V. E. Maşek în *Arta o ipostază a libertăţii*) dându-ne iluzia că trăim mai multe vieţi.

SCURT ISTORIC AL IMAGINII TEATRALE

Artă a comunității, care e chemată să participe, spectacolul teatral a fost întotdeauna cel mai direct angajat în experiențele colective, în viața socială.

▲ ▶ Măști grecești de comedie și tragedie, *Muzeul Luvru*, Paris

Teatrul s-a născut și a evoluat de-a lungul timpului, în răgazurile de pace și de bunăstare. Latinii spuneau: „Când zăngăne armele muzele tac", iar pictorul Țuculescu remarca: „Artistul nu creează în vâltoarea vieții ci pe marginea ei". La început a fost probabil ceremonia. Se bănuiește că strămoșii noștri din preistorie, ca și nu demult locuitorii unor zone izolate din Africa sau Australia, încercau prin ritualuri magice să influențeze vânătoarea de care depindea hrana și supraviețuirea lor. Pe un perete al peșterii Trois Frères, din paleolitic, e desenată silueta unui bărbat îmbrăcat în pielea unui cerb, cu coarnele așezate pe creștet, primul document al unei costumații.

▼ Teatrul din Epidaurus, sec. IV î.H.

Antrenarea grupului la o muncă sau la o ceremonie comună se făcea – se presupune – prin ritmarea mișcărilor în bătaia tobelor, dansul precedând artele vorbirii. Marile imperii ale Egiptului sau Mesopotamiei au cultivat mai cu seamă procesiunile destinate cultului zeilor, urmărind stăpânirea maselor de către puterea centrală.

Teatrul, în înțelesul modern al cuvântului, a înflorit spectaculos în Grecia antică, în cetățile democrate în care oamenii liberi (liberi doar datorită muncii sclavilor) aveau răgazul și interesul de a ridica pe plan artistic preocupările lor, figurate în legendele transmise până atunci oral (ca *Iliada* și *Odiseea* lui Homer). Originile teatrului se află probabil în cultul zeului Dionysos, înțeles ca o întoarcere la natură (după care omul a tânjit mereu, până azi). Primăvara și apoi culesul recoltelor și viilor erau sărbătorite prin procesiuni și dansuri frenetice până la transă în care participanții, purtând măști de satiri și sileni (duhuri ale pădurii, jumătate om, jumătate țap), se lăsau în voia bucuriei instinctive.

Introducerea unor acțiuni, în care binele și răul se confruntau în diferite feluri, și organizarea prezentării lor în fața cetățenilor orașului a dus la nașterea teatrului ca spectacol. În acest scop s-au construit amfiteatre speciale, din trepte săpate în semicerc pe povârnișurile dealurilor și o platformă destinată actorilor. Mai există și astăzi ruine ale unor astfel de teatre în care s-au jucat tragediile lui Eschil, Sofocle sau Euripide, socotite mereu, de atunci, actuale (primul la poalele Acropolei Atenei, lângă templul lui Dionysos). La început din lemn, apoi din piatră, teatrul avea în centru, înaintea scenei, o suprafață podită pe care se afla corul – un grup din 12–15 tineri care cântau și dansau, în permanent dialog cu actorii de pe scenă, comentând acțiunea. Reprezentațiile aveau caracterul unor întreceri

(ca şi cele sportive ale Olimpiadelor), aveau sponsori şi arbitri traşi la sorţi şi se desfăşurau mai multe zile la rând, de dimineaţa şi până seara, la lumina zilei, apoi la asfinţit, cu torţe. În spatele scenei se vedea la început natura din jur, valea, apoi s-a construit o baracă în care actorii se schimbau şi care, prevăzută cu porţi, a constituit decorul. Văzute în lumina puternică, mediteraneeană, şi de la oarecare distanţă, figurile personajelor (jucate doar de bărbaţi) se cereau precizate, stilizate, pentru a contura eroi exemplari sau zei. Aşa a apărut masca. Ea îndeplinea şi rolul de amplificator al vocii printr-o pâlnie plasată în faţa gurii. Nemişcarea trăsăturilor, absenţa mimicii erau suplinite printr-o gestică expresivă. Acomodarea publicului cu figurile neclintite ale actorilor de pe scenă ar putea explica persistenţa, în toată perioada clasică a civilizaţiei greceşti, a aceleiaşi seninătăţi impasibile pe chipurile statuilor din marmură.

Masca mărea dimensiunile capului aşa că, pentru a aduce silueta actorilor la proporţii armonioase, s-a înălţat talpa de lemn a sandalelor, care au devenit coturni, iar veşmintele drapate au fost amplificate în lăţime la fel cum erau „galbate" fusurile coloanelor, pentru a nu fi erodate vizual de lumina soarelui.

În teatrul grecesc erau folosite şi metode rudimentare de „sceno-tehnică": scripeţi de lemn susţineau în aer zei sau eroi, iar de sub podeaua scenei trape figurau ieşirea din ţinuturile subpământene.

Roma a preluat întreaga experienţă a teatrului elen, adăugând, ca şi în toate celelalte domenii ale artelor, grandoarea unor spectacole care nu mai erau adresate doar unor comunităţi restrânse, cum erau cele din oraşele-state ale Greciei, ci erau gândite la scara imperiului – întins de jur împrejurul Mediteranei şi până în nordul Europei. Pentru a îndestula mulţimea cu „pâine şi circ", au fost construite peste tot teatre şi stadioane (şi la noi, la Sarmizegetusa). La Roma a fost înălţat Colosseumul cu patru etaje, folosind toată priceperea inginerească pentru dotarea lui nu numai cu săli şi coridoare de acces dar şi cu un subsol cu multe încăperi, plin de mecanisme, prevăzut cu ascensoare şi canalizare. Colosseumul era acoperit cu pânză de protecţie împotriva soarelui şi a ploii. Idealul de frumuseţe al romanilor nu mai era zeul Apollo, cu trăsături perfect echilibrate şi inuman de simetrice, ci războinicul voinic antrenat să îndure, cu expresia stăpânită dar dură. Atenţia artiştilor plastici pentru trăsăturile individuale ale portretului se explică şi prin practica măştilor funerare în cultul strămoşilor (la înmormântare, urmaşii purtau măştile acestora, întâmpinându-l pe decedat în lumea umbrelor). În teatrul roman, masca imobilă a căzut de pe figura mimului, rămânând doar un simbol al artei actorului.

Masca a rămas în schimb un atribut constant al actorului în teatrul chinez şi japonez, care şi-a păstrat timp de multe secole forme fixe, convenţii bine stabilite, ca de pildă decorul inexistent, sugerat doar prin gesturile personajelor (un pas ridicând piciorul mai sus însemna trecerea unui prag). Pentru a da un singur exemplu, unele măşti ale teatrului clasic japonez „Nô" erau astfel concepute încât, dacă actorul ţinea capul înălţat, se vedea gura cu colţurile ridicate, zâmbind uşor, pe când dacă înclina figura, sprâncenele coborâte îi dădeau o expresie tristă, iar forma gurii nu se mai observa.

▼ Colosseumul din Roma

▲ Teatrul Nō

În Evul Mediu european, noua structură a societăţii feudale a impus alt fel de spectacole: la curţile senioriale turnirurile sportive erau organizate cu fast, cu asistenţă restrânsă. Urmaşii mimilor se produceau în reprezentaţii pe care azi le-am numi de revistă, cu recitări poetice, numere de circ şi music-hall – desigur prezente şi la curţile domnitorilor din Ţările Române. Biserica folosea la rândul ei un fel de teatru pentru a atrage publicul larg la marile sărbători religioase. Prelaţii bisericii catolice au desfăşurat o mare fantezie în ridicarea unor construcţii provizorii în aer liber menite să servească doar pe durata serbărilor de Crăciun sau de Paşte: în piaţa din faţa catedralei erau înşirate, pe estrade lungi de până la 50 de m, barăci-compartimente, adăpostind tablouri cu personaje nemişcate, figurând fiecare câte un episod al povestirii biblice – de exemplu Buna Vestire, Naşterea lui Iisus etc. – iar privitorii treceau prin faţa lor. Fiecare din ele era lucrată de câte o breaslă.

Comedia era lăsată în seama actorilor ambulanţi. Primele reprezentaţii laice au reapărut în Europa odată cu Renaşterea şi cu revenirea interesului pentru cultura şi arta Antichităţii clasice. În sălile palatelor italiene s-au montat reprezentaţii ale unor piese antice, apoi şi moderne, în spaţii improvizate, fără demarcaţie între scenă şi public. Artişti renumiţi au creat decoruri şi costume, ca Rafael, pentru piesa lui Ariosto, *I Suppositi*, în 1518, la Castelul San Angelo din Roma. Arhitectul Palladio a construit celebrul *Teatru Olimpic din Vicenza*, în 1580, având decor în perspectivă.

Paralel, în pieţe, pe estrade din lemn, aveau loc spectacole populare ale trupelor care jucau aşa-numitele „Commedia dell'arte", piese satirice cu câteva personaje bine definite prin costume şi machiaj şi cunoscute de spectatori (un tată venerabil, o fiică ingenuă, un amorez, un personaj influent – doctorul şi servitorii acestora). Fără a respecta un text scris ci doar o schemă a intrigii fiecărei scenete, actorii improvizau, interpretându-şi nu rolul ci personajul. Commedia dell'arte a înflorit constant şi mai departe până în sec. al XVIII-lea, influenţând teatrul lui Goldoni.

▼▶ Decor de Renaştere cu perspectivă, din rame de lemn

▼ PALLADIO, *Teatrul olimpic*, Vicenza, 1580

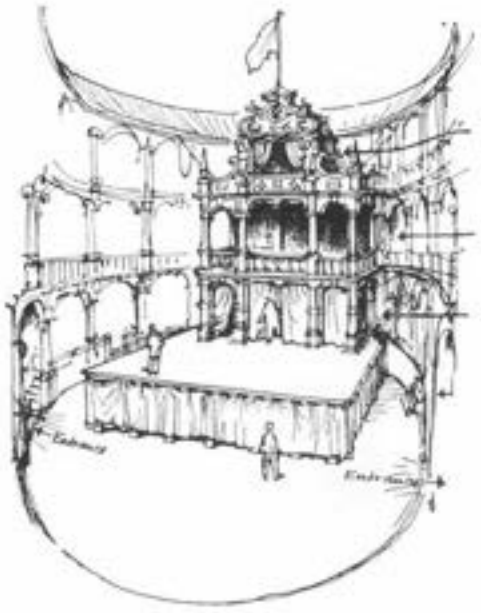
◀ JEAN CALLOT, ***Commedia dell'arte***, gravură, 1622, *British Museum*, Londra

▼ ***Măştile comediei italiene***, pictor anonim, sec. XVII

Teatrul japonez Nô

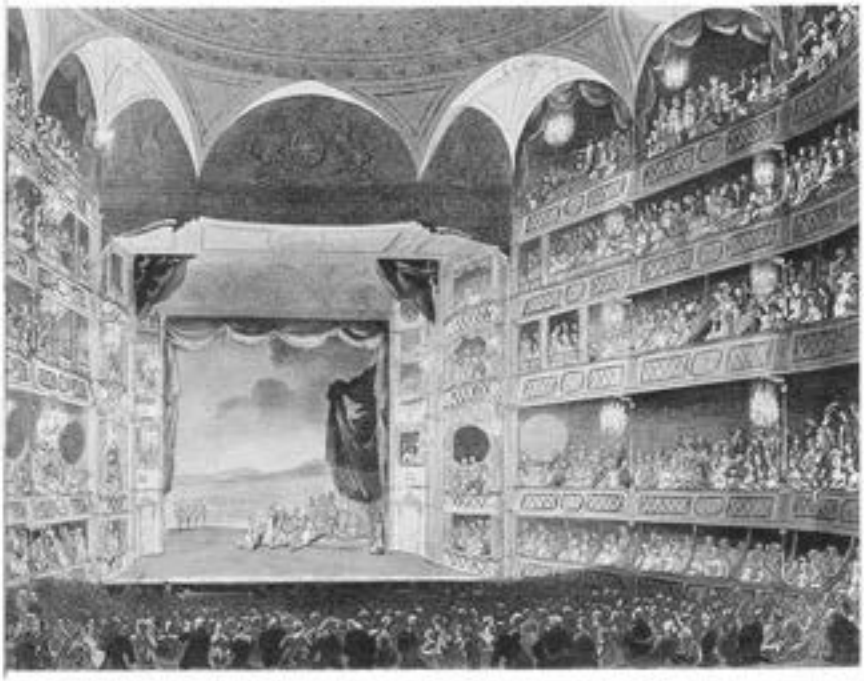
Teatru clasic, dezvoltat din sec. XIV pentru nobili şi militari, se joacă şi azi pentru marele public (ca şi tragediile Greciei antice în Europa). E un echivalent al operei (cu cântece, recitări, dans, muzică instrumentală). Acţiunea e susţinută de două personaje (la care se adaugă câteva secundare) cu măşti, costume sobre, joc nerealist, constând din gesturi codificate. Scena, o platformă de lemn, pătrată, lungă de 5,50 m, are pe o laterală orchestra şi corul, pe trei laturi publicul. În perioada înfloririi oraşelor, în sec. XVII–XVIII s-a dezvoltat şi teatrul popular *Kabuki* (cântece, dansuri, scenete comice) ca şi *teatrul de păpuşi*.

La sfârşitul sec. XVI şi începutul sec. XVII, în epoca elisabetană, teatrul în care se jucau piesele lui Shakespeare avea o formă specială, care a fost reconstituită: era o clădire pe plan poligonal, cu scena pe una din laturi iar pe celelalte cu galerii suprapuse, ca la hanuri, cu balcoane în care şedea publicul ales, şi o curte centrală unde stăteau, în picioare, spectatorii de rând.



▸ Teatru englez, 1576

▾ Interior de teatru, desen de John Black, 1808



În sec. XVII, stilul baroc a fost rezultatul străduinţilor bisericii catolice de a atrage şi vrăji pe credincioşi (ispitiţi de protestantism) prin spectacole grandioase, dramatice şi fantastice, la care contribuiau toate artele plastice şi decorative, sugerând spaţii infinite şi o continuă mişcare (figurate în „tavanele sparte" iluzioniste). Concomitent cu creşterea fastului slujbelor religioase, s-a afirmat şi opera italiană laică, realizând modelul „spectacolului total", cu text literar, muzică scrisă anume de compozitori celebri (ca Monteverdi), cu decoruri şi costume bogate. Clădirea teatrului italian era împărţită funcţional în trei zone: 1) saloanele de la intrare, de reprezentare; 2) sala publicului, plasat după rang; 3) scena cu decoruri şi maşini, ocupând cel puţin jumătate din volumul edificiului. Acest tip s-a răspândit în toată lumea, fiind denumit „cutia italiană".

În Franţa secolului al XVII-lea, s-au contopit clasicismul Renaşterii cu fantasticul barocului, în sinteza de un echilibru unic atinsă în arta de la Versailles, în teatrul lui Corneille, Racine şi Molière. Regii Ludovic al XIII-lea şi fiul său, Ludovic al XIV-lea, conştienţi de importanţa politică a spectacolului, erau îndrăgostiţi de teatru. Ludovic al XIV-lea, care se considera „primul actor pe scena Franţei", a jucat şi a dansat în 27 de reprezentaţii, a întruchipat mai ales pe Jupiter sau Apollo, dar în travesti şi femei beţive.

Până la sfârşitul sec. XVIII, teatrul a fost luminat cu lumânări. În centrul sălii era atârnat un mare policandru de la care ceara topită curgea pe spectatorii din sală, motiv pentru care nobilii şedeau pe margini, în loje, iar în stal oamenii de rând.

Din jumătate în jumătate de oră, se făcea pauză, se cobora policandrul (cu scripete) şi se curăţa. La sfârşitul sec. XVIII, s-a trecut la lămpi cu ulei, care fumegau, apoi la lămpi cu gaz (cu fitil reglabil, sticlă şi oglindă). Înşirate în faţa scenei, acestea arătau ca o orgă de lumini, termen care s-a păstrat până astăzi.

Concepţiile artistice care au determinat stilurile succesive în arhitectură, pictură, sculptură şi artele decorative se regăsesc firesc şi în spectacolele teatrale.

Rococo-ul, care a extins „refugierea în vis" de pe scenă în teatrul de amatori, jucat în saloane sau în parcurile castelelor, a risipit aceleaşi floricele de câmp pe pereţi, mobile

aurite, pe mătăsurile şi dantelele veşmintelor, pe ramele oglinzilor şi statuetele de porţelan. Costumele de spectacol erau cele purtate în viaţă, cu adaosuri fanteziste.

Revoluţia Franceză şi perioada napoleoneană au lăsat urme adânci în toate artele vizuale, mai ales prin reînvierea idealului Antichităţii clasice imperiale, internaţionale, în edificii publice sau decoruri severe, ca temple, în scenografia pictorului Louis David.

Ca o reacţie, romantismul a redescoperit tradiţia naţională, goticul ţărilor nordice ca şi libertatea exprimării sentimentelor personale, proclamate în piesele lui V. Hugo.

Şi la noi, în Moldova, scriitorul Gh. Asachi a tradus şi pus în scenă piesa *„Mirtil şi Hloe"*, de Florian, în 1816, în Muntenia, Costache Aristia, piesa *„Saul"* de Alfieri, în 1837, iar Mihail Kogălniceanu a publicat în 1840, în *Dacia Literară*, o cronică teatrală a spectacolului *Vicleniile lui Scapin*, în care discuta probleme de scenografie.

◀ Primul teatru englez, 1599, Londra, Richard Burbage

▼ E. Gordon Craig, schiţă pentru *Hamlet*, 1900

Epoca industrială, cu toate consecinţele ei (progres tehnic, dar viaţă mizerabilă pentru muncitori) a avut repercusiuni vizibile şi asupra spectacolelor. Realismul, prezent în pictura lui Courbet, naturalismul din romanele lui Zola, s-au manifestat în strădania reconstituirii în teatru a vieţii reale, cu toate detaliile concrete, ceea ce a dus la încărcarea scenei cu mobile adevărate şi îmbâcsirea cu obiecte de uz curent (Historismus).

Orientarea „realistă" a fost aplicată la Moscova de Teatrul de Artă, sub conducerea lui Stanislavski. Acesta a avut însă o însemnată contribuţie în formarea actorului care, pentru a se comporta firesc, trebuia să pătrundă mobilurile psihologice ale textului.

În perioada revenirii poeziei în artă, de la sfârşitul sec. XIX, când pictura impresionistă a devenit lumină şi culoare, Richard Wagner a realizat, în teatrul de la Bayreuth, visul spectacolului total, în opere inspirate din legendele Nibelungilor. Muzica sa „infinită", cu sonorităţi cosmice, era completată de un decor redus la câteva platforme şi perdele prin care circula lumina (proiectate de scenograful Adolphe Appia). Aceeaşi esenţializare era urmărită de Edward Gordon Craig. Simbolismul perioadei 1900 (răscolind stări sufleteşti izvorâte din subconştient, prin linii sinuoase şi culori suave) s-a exprimat în piese de teatru ca basmul „Pasărea albastră", de M. Maeterlinck.

Mişcarea de avangardă, începută înaintea Primului Război Mondial şi afirmată în anii '20, ca un efort de conştientizare a drumurilor proprii fiecărei arte, a cuprins şi propuneri înnoitoare privind teatrul, în primul rând de activizare a participării publicului prin eliminarea graniţelor dintre el şi actori.

Arhitectul Walter Gropius, directorul Şcolii Bauhaus, a proiectat întâi teatrul şcolii, apoi, împreună cu regizorul german Erwin Piscator, *Teatrul total*, de formă ovală, cu o platformă rotativă în centru, care îl poate transforma din amfiteatru grec în arenă centrală, ca un circ. Pe pereţii din jur urmau să fie proiectate imagini formând decorul.

Azi dispunerea teatrului se schimbă mereu, fie cu scena în mijloc, ca un ring de box, fie cu actorii în sală şi publicul pe scenă, fie cu actorii deplasându-se urmaţi de public, ba în culise, ba pe coridoare (ca în *Trilogia antică* montată la Teatrul Naţional din Bucureşti, de regizorul Andrei Şerban, în 1990).

Alteori, teatrul „nomad" poposeşte în locuri neconvenţionale, pe străzi sau în parcuri (ca teatrul *Masca*, sub conducerea regizorului şi actorului Mihai Mălaimare).

▼ *Historismus, Salon roman* de F. A. Rottonara, sec.XIX

Adolphe Appia (1862-1928)
Scenograf şi teoretician elveţian. Împotriva teatrului naturalist de la sfârşitul sec XIX, dorea să revină la simplitatea spectacolului Greciei antice. Considera scena compusă din patru elemente: podeaua orizontală, draperii verticale, lumina sugerând spaţii şi actorul mobil. A colaborat cu compozitorul Richard Wagner în realizarea uniunii armonice a tuturor artelor.

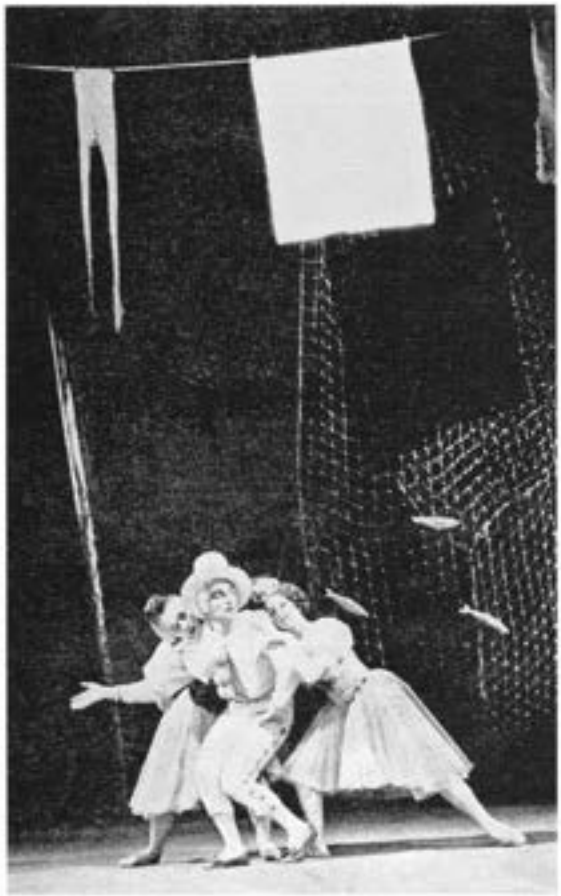
Edward Gordon Craig (1872-1966)
Regizor, scenograf, scriitor şi desenator englez. A susţinut importanţa imaginii vizuale în teatru şi a rolului regizorului ca autor al spectacolului. A dezvoltat ideea lui Appia de a crea decoruri simple din panouri netede gri sau bej luminate cu reflectoare colorate, pentru a înlocui reconstituirile naturaliste ale ambianţei prin compoziţii artistice, sugestive, poetice.

CITIREA COMPOZIȚIEI SCENICE

PRIMA IMPRESIE

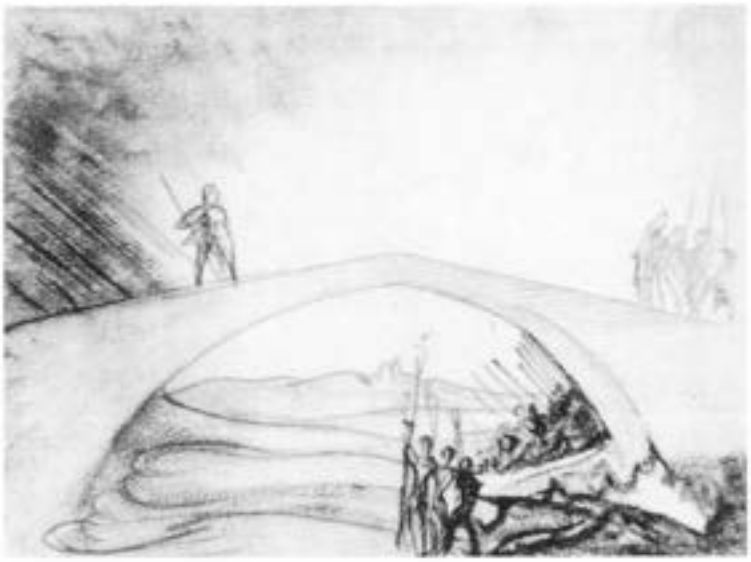
Pregătirea sufletească în vederea „întâlnirii cu arta" se face, de fapt, dinainte, prin interesul și curiozitatea stârnite de publicitate și, mai cu seamă, vizual, prin afișe. Așteptarea începerii reprezentației în întunericul din sala de spectacol e primul „suspense".

În operele muzicale, uvertura cântată de orchestră cu cortina lăsată are rolul „acordului fundamental" cromatic, de care vorbea Delacroix, referindu-se la coloritul de



ansamblu al unei picturi care, de la distanță, impresionează difuz sensibilitatea spectatorului, pregătindu-l pentru ce va urma.

Începutul reprezentației e marcat în teatrul tradițional de ridicarea cortinei, provocând o surpriză ca și dezvelirea unei statui. Prima impresie este similară contactului inițial cu o pictură: încadrarea imaginii în dreptunghiul scenei poate fi pe orizontală sau pe verticală, în cerc sau în pătrat, figura geometrică dominantă transmițându-și sugestiile (cunoscute din



▲ E. Gordon Craig, schiță pentru *Macbeth*

◀ Stravinski, ***Pulcinella***, Praga, 1966

▼ D. Milhaud, ***Le boeuf sur le toit***, Praga, 1966

analizele anterioare) de întindere sau de ascensiune, de echilibru sau dinamism etc.

Aceeași construcție scenică (fixă, dată de arhitectură) poate fi remodelată în diverse feluri prin priceperea scenografului de a izola sau masca anumite porțiuni sau de a scoate în relief numai o anumită zonă a spațiului de joc. Iată, de pildă, cum se întinde pe orizontală imaginea în *Le boeuf sur le toit,* de Darius Milhaud, jucat de Teatrul Muzical din Praga în 1966/1967, pe când în *Pulcinella,* de Igor Stravinski, pusă în scenă de aceeași companie teatrală, privirea e atrasă în sus, pe verticală, de rufele întinse pe sfoară.

▲ I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***, regia Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra*, 1972

▶ Dem Rădulescu și Octavian Cotescu (în același spectacol)

▼ I. Talianu, G.Vasiliu Birlic, Alex Giugaru în ***O scrisoare pierdută***, regia Sică Alexandrescu, *Teatrul Național*, 1953

În momentele următoare primei impresii, suntem atraşi, mai mult sau mai puţin conştient, pe drumul compoziţional conceput de autor. Ca şi în toate celelalte arte vizuale, lumina e cea care dirijează de la început atenţia către centrul principal de interes. Acest punct esenţial (actor sau obiect), de unde începe să se desfăşoare vizual acţiunea, poate fi aşezat chiar în mijloc (unde plasăm instinctiv centrul retinei pentru a cuprinde toată imaginea), impunându-şi prezenţa direct, categoric (ca Iisus în *Cina* lui Leonardo da Vinci, faţă de care toată compoziţia se axează simetric, solemn). Alteori el ne cheamă privirea în sus, sugerând înălţarea, sau se lasă căutat şi găsit într-un colţ, adăpostit sau ascuns etc. Ca şi în cazul picturii, mişcarea ochilor noştri transmite ea însăşi semnale care se adaugă celor explicite (altfel te simţi când urci, altfel când cobori).

De la primul centru de interes, atenţia e atrasă la al doilea, apoi la al treilea centru etc. (proiectate de regizor şi scenograf).

Specifică imaginii teatrale este însă mişcarea neîncetată care animă compoziţia: în cadrul unei scene, cu decor imobil, se petrece sub ochii noştri o metamorfoză lentă (ca un caleidoscop în care aceleaşi bucăţele de sticlă se aşează în felurite poziţii). Centrul principal de interes – şi în funcţie de el şi cele secundare – se deplasează continuu după cum un personaj acţionează, vorbeşte, altul îi răspunde sau intervine în discuţie un al treilea, schimbându-şi locul.

Ca şi în muzică, ritmul este mijlocul major de antrenare a publicului în desfăşurarea acţiunii, imprimat de tempo-ul gesturilor şi al vorbirii, al intrărilor şi ieşirilor din scenă, de variaţiile de lumină etc. Acestea dau unei piese fie un curs lent, adormitor, sau, dimpotrivă, vioiciune prin dese schimbări de tonalitate sau treceri bruşte în alt registru.

Spectacolul cu *„O scrisoare pierdută"* de I. L. Caragiale, în regia lui Liviu Ciulei, în versiunea 1972, de la Teatrul Bulandra, a fost filmat, putând fi revăzut şi supus unei analize a imaginilor. Compoziţia scenei e dominată de ancadramentul plafonului din lemn sculptat în stilul aşa-zis „românesc" de la finele secolului al XIX-lea, încărcat cu tot felul de baluştri şi cioplituri realizate în lemn natur de meşteri populari. Se recunoaşte, de la început, gustul

burgheziei pentru tot ce se vede că a costat muncă şi bani, dar redus la condiţiile modeste ale provinciei. Conturului complicat al acestui cadru i se asortează mobilierul cu forme şi culori asemănătoare. Dacă ne oprim la scena şedinţei, e vorba de tribuna la care prezidează Trahanache şi de băncile şi scaunele asistenţei, din lemn brun întunecat.

În centrul compoziţiei nu se află la început niciun personaj; Trahanache e suit la pupitrul său în stânga, formând centrul de interes de la care drumul compoziţional se desfăşoară, pe măsură ce oratorii iau cuvântul, spre dreapta jos, şi intervin apoi diferite personaje din asistenţă. Pentru a-şi rosti discursul, Farfuridi se deplasează la stânga, în faţa preşedintelui care profită să citească ziarul, iar în partea dreaptă a scenei grupurile se agită în dialog cu vorbitorul, căruia îi cer mereu să scurteze vorba şi să ajungă la „64", formând mişcări de val, animând compoziţia în ansamblu statică şi concentrând atenţia asupra exprimărilor pline de şabloane, a ticurilor verbale. Timpul pare că dispare lăsând în loc „tiparul discursului electoral dintotdeauna". Spaţiul e înghesuit, sufocant, fără perspective (nicio uşă sau fereastră deschisă).

Tipurile umane sunt caricaturizate, neavând virtuţi de ideal uman (decât prin contrariul trăsăturilor lor). Costumele de epocă accentuează voita gravitate (volume dense, ţepene, culori închise) cu care contrastează detaliile comice (ca mustăţile în furculiţă).

Raportul dintre om şi univers se reduce astfel la aglomerarea unor fiinţe imperfecte într-un mediu la fel de impur.

▾ *O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale, regia Mircea Cornişteanu, scenografia Maria Miu, *T. N. Craiova*, 1997

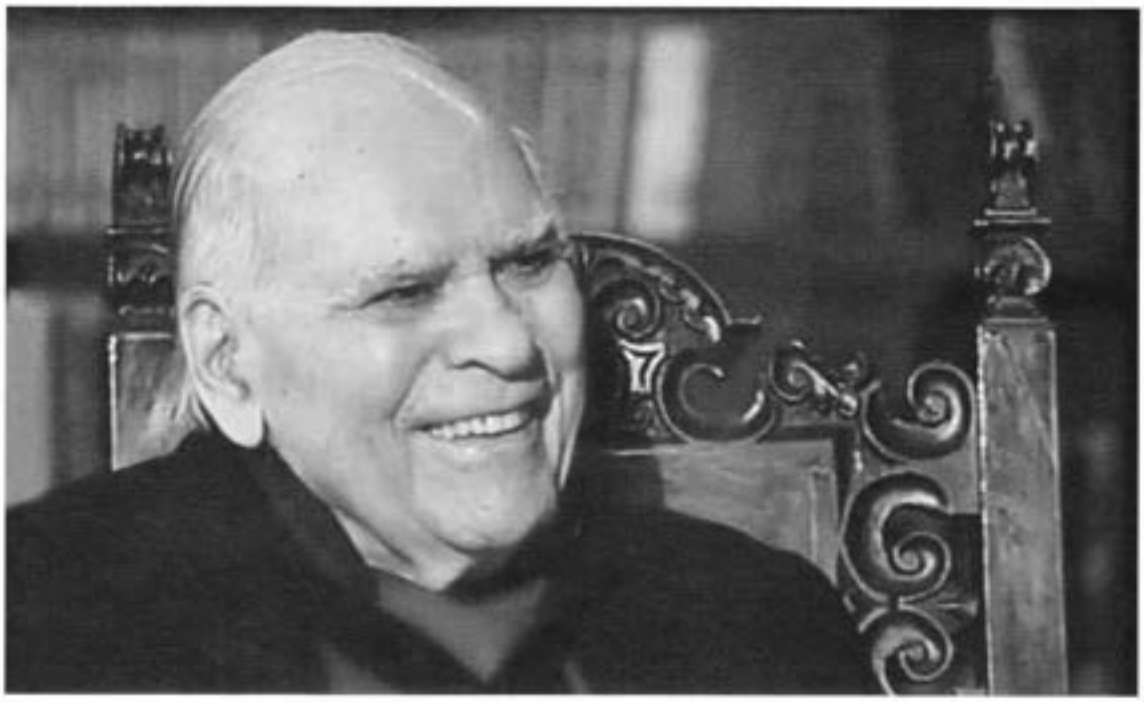
Liviu Ciulei (1923-2011)
Regizor, scenograf şi actor român de teatru şi film. După studii la Institutul de arhitectură şi la Academia de artă dramatică din Bucureşti se afirmă ca actor şi scenograf din 1945. În studiul „Teatralizarea picturii de teatru" ia poziţie împotriva realismului socialist, susţinând exprimarea teatrală prin *sugerarea* de către actor şi scenograf doar a elementelor esenţiale, lăsând posibilitatea spectatorului de a imagina tot restul. Susţine caracterul vizual în comunicarea spectacolului.
Din 1957 lucrează ca regizor şi actor al Teatrului *Lucia Sturdza Bulandra*, pune în scenă piese de referinţă de Caragiale, Shakespeare etc („O scrisoare pierdută" 1972 şi 1979, „Cum vă place", „Hamlet") cunoscute în străinătate prin turneele în Europa şi America şi filme ca „Pădurea spânzuraţilor" (1964), premiat la Cannes. După plecarea din ţară (înlăturat de comunişti de la conducerea teatrului Bulandra după interzicerea „Revizorului", de Gogol) a condus teatrul *Guthrie*, din Minneapolis SUA, a regizat spectacole de teatru şi operă în Europa, America, Australia etc. Din 1991 a regizat din nou în România.

Pentru a promova o piesă în presă, se spune de obicei titlul – prenumele – după care urmează numele tatălui – şi aici se alege cel considerat autorul ei. Înainte, era preţuit în exclusivitate scriitorul al cărui text era pus în scenă (şi care era comentat de literaţi). Apoi s-a bucurat de celebritate actorul (de care se ocupă şi astăzi, pe larg, criticile teatrale).

În sec. XX a trecut pe primul plan regizorul, a cărui „viziune" constituie interpretarea sa personală, actualizată, a textului dramatic. În prezent, el este pivotul spectacolului. Scenograful şi-a impus prezenţa mai cu seamă din secolul XIX, când, de obicei, un pictor reconstituia cu migală decoruri şi costume istorice, la fel de încărcate ca şi saloanele în stil Napoleon al III-lea sau în stil victorian. În sec. XX scenograful a încercat să reflecte pe scenă căutările curentelor artistice de avangardă. Despre el nu se vorbeşte deloc, de obicei, în cronicile care sunt scrise de literaţi, prea puţin sensibili la imagine. Corabia spectacolului este, prin urmare, condusă de regizor în colaborare cu scenograful. Când marca unei personalităţi creatoare este evidentă, se vorbeşte de piesă „de autor".

▸ O. Cotescu *în* ***O scrisoare pierdută***, regia Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra*, 1972

Uneori regizorul îndeplineşte mai multe roluri, ca Liviu Ciulei, regizor, scenograf şi actor în multe cazuri. Munca unui regizor, extrem de



▸ Liviu Ciulei

complexă, cere talent şi vocaţie, stăpânirea meseriei, o cultură în continuă extindere, uşurinţa comunicării şi a conducerii, imaginaţie şi „vedere în spaţiu", răbdare şi tenacitate, etc., etc. şi în aceeaşi măsură, pricepere managerială, chiar dacă e dublat de un director administrativ.

Etapele construirii spectacolului se desfăşoară în timp şi ele devin din ce în ce mai scurte şi mai presate de apropierea „examenului" în faţa publicului, reprezentaţia. Uneori ideea unei interpretări personale a unei piese noi sau vechi se conturează în sufletul regizorului după ani de dospire, devenind o obsesie. Alteori, şansa unui contract face să se precipite năzuinţe, proiecte, imagini stocate care-şi găsesc destinaţia. În toate cazurile nu ajunge inspiraţia singură, fără această magmă a trăirilor intense, acumulate, cristalizate în forme proprii, originale, pe care să o antreneze ca lava unui vulcan.

Apoi, începe munca efectivă. Colaborarea cu scenograful, materializarea visului, închegarea imaginilor vizuale, care îmbogăţesc şi ramifică semnificaţiile fiecărui tablou. Realizarea spectacolului prin finisarea „din mers", cu detalii găsite pe parcurs, întreţine vie „flacăra creaţiei", în tot timpul pregătirii lui. Alegerea actorilor precizează centrele de interes ale compoziţiilor. Regizorul explică apoi actorilor ce aşteaptă de la ei şi încep repetiţiile, întâi la masa de lectură, apoi pe scenă fără decor, apoi cu decor şi costume, cu luminile reglate, până la „repetiţia generală" şi la „avanpremiera" dinaintea „premierei".

După cum observa regizorul Valeriu Moisescu, „repetiţie" e un termen impropriu, desemnând nu o muncă mecanică, de memorizare, ci o cercetare pas cu pas a celor mai subtile nuanţe ale textului şi ale modalităţilor de interpretare.

▼ *Danaidele*, regia Silviu Purcărete, scenografia Ştefania Cenean, *Teatrul Naţional Craiova*, 1995

Aceeaşi piesă de teatru poate fi citită altfel de doi regizori.

Să comparăm, de pildă, *O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale, pusă în scenă de Liviu Ciulei la Teatrul L. S. Bulandra în 1979, cu ediţia ei din anul 2000, în interpretarea regizorului Alexandru Tocilescu.

Liviu Ciulei şi-a exprimat constant crezul: „Mi se pare foarte important ca în arta ta, fie literatură, fie muzică, să transpui în mod fundamental, în imagini artistice, momentul, epoca în care trăieşti... Artistul încearcă de fapt să arate publicului lucruri pe care acesta le are în faţa ochilor, dar nu le vede" (din interviul publicat în *Arta* 5-6/1979).

În anii comunismului şi a cenzurii politice, teatrul clasic oferea singura posibilitate de a respira aer curat, nepervertit de ploconeli şi compromisuri. Adevărurile „etern umane" proclamate cu autoritatea unui Shakespeare sau Molière erau transpuse în actualitate în mintea spectatorilor, stabilindu-se o complicitate tacită între oamenii de teatru şi publicul recunoscător.

„... teatrul românesc a fost sprijinit moral şi activ în supravieţuire... Dialogul dintre sală şi scenă – de cele mai multe ori încifrat – funcţiona prin semne, simboluri, metafore, dar funcţiona ca o formă inedită a împotrivirii, a rezistenţei..." (V. Moisescu).

În *O scrisoare pierdută*, Caragiale a scos în evidenţă toate tarele vieţii politice dintotdeauna, toate ispitele puterii cărora le cedează cei lipsiţi de virtuţi morale, egoiştii, oportuniştii, profitorii etc.

Plasând intriga în timpul vieţii sale, la sfârşitul sec. XIX, Caragiale a conturat personaje şi situaţii tipice, comentate şi aprofundate de atunci şi până acum, timp de un secol, de nenumărate exegeze literare. Extinderea sensurilor textului asupra actualităţii din anii respectivi, având ca rezultat un dispreţ adânc pentru toţi conducătorii politici totalitari, mincinoşi, duplicitari etc., alcătuia seva subterană a piesei. „Cât de actual e Caragiale" nu putea fi spus cu voce tare. Marele merit al lui Liviu Ciulei, în contextul dat, a fost o interpretare a intrigii „transparentă", în care, fără să piardă atmosfera din 1900, cu farmecul stilului „fin de siecle" transplantat în mediul arhaic al provinciei româneşti, a dat faptelor naturaleţea şi ritmul alert al unor evenimente actuale. În aceeaşi epocă şi alţi regizori şi scenografi au adus viziuni proprii, bazate pe imagini metaforice.

În anul 2000, constatarea „cât de actual e Caragiale" putea şi trebuia dusă până la capăt şi această misiune şi-a asumat-o regizorul Alexandru Tocilescu. El a recitit textul vorbă cu vorbă, vizualizând toate asociaţiile, transpunând în universul caragialesc toate caracteristicile vieţii cotidiene (în care TV are un rol substanţial), şi şfichiuind cu biciul ironiei şi aspecte la care autorul piesei nici nu ar fi putut să se gândească. Faptul că actorii sunt îmbrăcaţi în haine actuale a devenit o banalitate de când şi Shakespeare şi alţi clasici au fost jucaţi în blugi. Totuşi apariţia unor „oficiali" în costume de tenis şi mai ales Ghiţă Pristanda în uniformă anti-tero au şocat prin implantarea în realitatea imediată. Monologurile debitate în şoaptă la telefoane mobile şi-au dezvăluit o neaşteptată naturaleţe ca şi, în general, toate dialogurile în care, doar rareori, câte o expresie arhaică amintea că e vorba de textul autentic pe care îl cunoaştem cu toţii.

◀ *O scrisoare pierdută*, regia ALEXANDRU TOCILESCU, *Teatrul Naţional*, Bucureşti, 2000

ACTORUL – CENTRUL DE INTERES AL SCENEI

Actorul de teatru, fără de care spectacolul nu poate avea loc, a fost mult timp singurul personaj în carne şi oase pe care îl vedea publicul. Şi azi, doar la premiere ies la rampă, pentru a primi aplauze, şi dramaturgul, regizorul şi scenograful, care rămân altfel doar nişte nume fără chip, tipărite pe afiş.

Prezenţa „la vedere" a făcut din actori „persoane publice" cu prestigiu social. Deseori interpretul a fost confundat cu eroul interpretat, împrumutându-i faima. Cu o aură proprie, înnăscută, trebuie să fie însă înzestrat orice actor autentic, cu o forţă magnetică de comunicare cu semenii, a cărei întindere cuprinde mulţimea publicului fascinat.

În ce constă însă talentul unui actor?

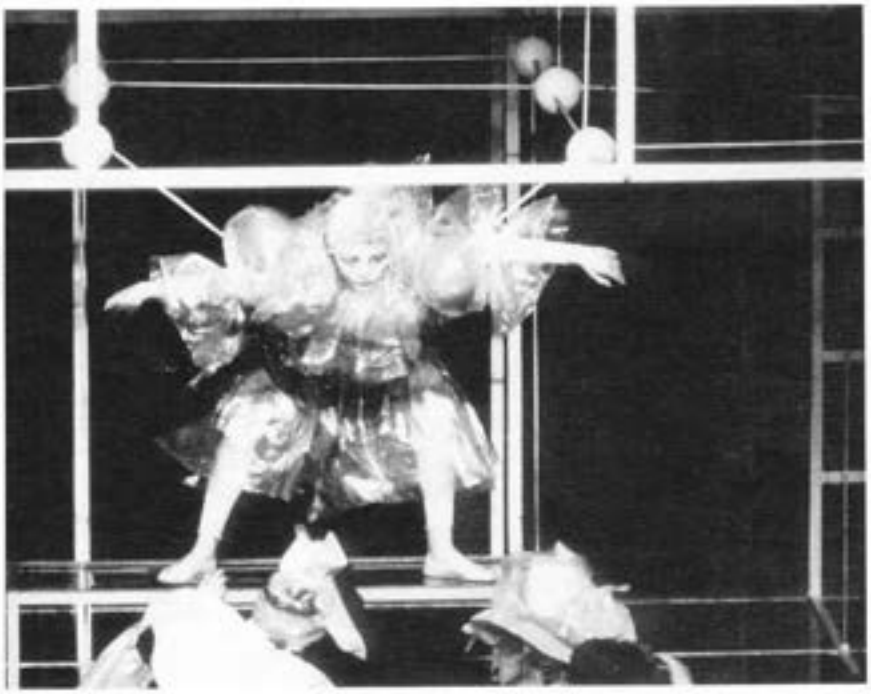
Desigur şi în structura fizică, iar „frumos ca un actor" nu e o vorbă goală. Pentru întruparea unor fiinţe ideale, trebuiesc întrunite calităţi de armonie a proporţiilor, de dezvoltare echilibrată a sistemului osos şi muscular şi, mai ales, a trăsăturilor feţei. Disproporţiile – gambe, braţe sau gât prea scurte, nas prea mare sau prea mic etc. – distrag atenţia privitorului, produc o ruptură în perceperea imaginii eroului pozitiv care, trăită într-o tonalitate gravă, duce la tragedie. Aceleaşi disproporţii, privite cu umor, generează comedia (a se compara nasul lui Cyrano de Bergerac, cauza soartei sale amare, cu cel al comicului Tănase, celebru la noi în perioada interbelică). Farmecul personal defineşte oglindirea în expresii şi gesturi a unei gingăşii sufleteşti care atrage şi asigură cele mai plăcute relaţii cu ceilalţi. Contrariul lui e respingerea prin crispare, ostilitate, agresiune. Calitatea cea mai importantă a unui actor este, însă, empatia, facultatea de a comunica cu cineva până la identificare, de a simţi ce simte celălalt. Mamele percep fără vorbe starea şi nevoile pruncilor lor. Relaţia de vase comunicante poate fi stabilită numai prin dragoste.

Capacitatea de „transpunere în rol", de transformare vremelnică în altcineva, cere un ascuţit simţ al observaţiei, dar şi înţelegerea resorturilor intime care justifică anumite acţiuni sau atitudini, pe care omul obişnuit e tentat să le judece fără să le explice (Stanislavski). Aşa de pildă, mersul cuiva este o temă de studiu pasionantă pentru studenţii de la actorie: grăbit, vesel sau agale, copleşit de griji, mândru să fie văzut sau furişat, mersul trădează ceea ce pot ascunde cuvintele.

◀ Grigore Manolescu în *Hamlet*, 1892

▼ Marcel Iureş în *Hamlet*, regia Liviu Ciulei Teatrul Bulandra, 2000

Actorul de teatru înnăscut trebuie să aibă memorie bună (fără ea poate ajunge să joace doar în filmul mut). Nu e vorba numai de spunerea pe dinafară a rolului (O, lungile tirade de versuri ale teatrului clasic!) ci şi de însuşirea tuturor nuanţelor de expresie şi gest care le



întovărășesc. Trebuie o deosebită capacitate de concentrare ca să nu pierzi șirul, să nu te lași tulburat de niciun zgomot sau incident neașteptat din sală, de pe scenă sau din culise. Actorului i se cere însă nu numai memorie vizuală ci și cultură vizuală. Din studiul istoriei artelor (al stilurilor care s-au succedat, punându-și amprenta asupra a tot ce a ieșit din mâinile omului, de la arhitectură la modă și până la cel mai mic obiect), interpretul învață nu numai cum trebuie să poarte un costum, cu ce ținută a corpului, dar și cum să se poarte pentru a aminti prin gesturi sau atitudini operele de artă cele mai cunoscute de public (în *Aida,* un costum egiptean de ceremonie hieratic, care cere o poziție perfect dreaptă, poate, printr-o postură șoldie, delăsată, să ducă cu gândul la un cabaret).

Expresivitatea corporală nu vine de la sine, ci se cultivă prin inițiere, exersare și multă muncă. Actorul modern nu-și mai poate permite să se plimbe prin scenă și să-și arate toaletele, ca în piesele ușoare de pe bulevard de pe vremuri, ci trebuie să joace cu întreg corpul, ajungând uneori la performanțe atletice. Punerile în scenă actuale ale regizoarei Cătălina Buzoianu excelează prin transpunerea acțiunilor în imagini scenice inedite, prin dispunerea personajelor în grupuri mereu schimbătoare și mai ales prin gesturile și atitudinile neobișnuite în viața zilnică dar care exprimă, ca un balet sufletesc, impulsurile interioare (actorii se suie pe mobile sau se rostogolesc pe jos, se ridică unul în cârca altuia etc.).

I. L. Caragiale deosebea teatrul de literatura citită: „toate sunt nu spuse ci aievea înfățișate", adăugând: „Orice mișcare poate spune mai mult decât tirade întregi".

După cum observa regizorul Jerzy Grotowski „jucând, actorul expune partea cea mai intimă a eului său, cea care nu este făcută pentru a fi înfățișată lumii". Mimica (vizibilă mai bine din primele rânduri de scaune) este în teatru mai puțin importantă decât gestul, dar cere și ea studiu și antrenament al mușchilor feței în aceeași măsură ca și exersarea dicției și a intonației.

Spre deosebire de jocul obișnuit în teatrul european, în care actorul „își exprimă" gândurile, trăirile și faptele mimându-le, în spectacolele tradiționale ale Răsăritului, cum e opera

chineză, fiecare gest indică o acţiune după un cod bine cunoscut, asemănător cu limbajul surdo-muţilor: un pas cu piciorul foarte ridicat înseamnă păşirea peste un prag, intrarea într-o încăpere, o anume fluturare a mâinii – valurile mării etc. În aceste condiţii, actorul poate să joace cu mască iar decorul dispare total.

Un actor special e clovnul. Strămoşul lui era în Evul Mediu „bufonul regelui", jucând un rol extrem de important în statele absolutiste, în care conducătorul unic pierdea inevitabil legătura cu poporul, izolat de către curteni care îi spuneau numai ce le convenea. Bufonul era singurul scutit de pedeapsă când rostea adevărul crud, de obicei întovărăşit de o vorbă de duh. Personajul comic era însă nelipsit şi din teatrele populare, răspunzând nevoii de destindere prin râs, cea mai sănătoasă reacţie la loviturile soartei. În Commedia dell'Arte, Pierrot, sau clovnul alb, era un personaj graţios, ireal, cu faţa vopsită în alb, buze roşii şi o sprânceană neagră. El mai poate fi întâlnit şi azi în arenele circului, în dialog cu August prostul, clovnul prin excelenţă. Acesta din urmă a apărut odată cu spectacolul de dresură de animale, în special de cai, în Anglia, la jumătatea sec. XIX. Legenda spune că într-o zi, în manej a dat buzna un grăjdar beat, să prindă un cal; publicul a izbucnit în râs şi de atunci între numerele periculoase de dresură sau acrobaţie s-au intercalat momente comice, de destindere. August prostul apare şi azi cu părul vâlvoi şi cu nasul roşu ca o pătlăgică (o jumătate de minge, ca de ping-pong, prinsă cu un elastic, cea mai mică formă de mască). Îmbrăcat dezordonat, ca un copil cu haine prea mari, el se miră cu candoare că provoacă doar catastrofe. Imită stângaci numerele de virtuozitate, cade mereu pe jos, dar rămâne o pildă vie că în viaţă nu trebuie să-ţi pierzi niciodată simţul umorului.

◀◀◀ Rodica Negrea, Valeria Seciu şi Mihai Dinvale în ***Furtuna***, de ***William Shakesperare***, regia Cătălina Buzoianu, *Teatrul Mic*, Bucureşti, 2009

▲◀◀ ***Aida***, scenografia Ada Raicu, *Opera din Timişoara*

▲◀ Actor călărind, în opera clasică chineză

◀ Lucia Sturdza Bulandra

◀◀◀ Olga Tudorache în ***Efectul razelor Gamma asupra anemonelor (1977)***, de ***Paul Zindel***, regizor Cătălina Buzoianu

▲ A. Watteau, ***Comedia italiană***, 1720, *National Gallery*, Washington

◀◀◀ Rodica Negrea în ***Ioana principesa Burgundiei***, de ***Gombrowicz***, 1984, regizor Cătălina Buzoianu *Teatrul Mic*, Bucureşti

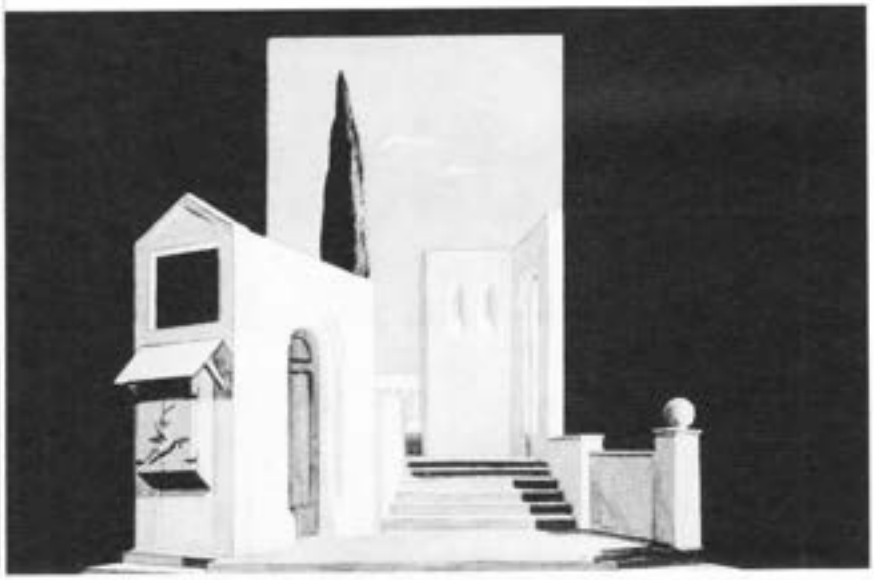
Lucia Sturdza Bulandra (1873-1961)
Actriţă. În perioada interbelică a fondat împreună cu soţul ei, Toni Bulandra, un teatru particular (1914-1941) care, alături de Teatrul Naţional, a promovat producţii româneşti şi actori de calitate, mai ales tineri. După moartea soţului ei, a condus Teatrul Municipal (din bd. Schitu Măgureanu) care astăzi îi poartă numele – jucând pe scenă până în ultima parte a vieţii.

Konstantin Stanislavski (1863-1938)
Actor, regizor şi pedagog. A întemeiat Teatrul de Artă din Moscova, în 1898, împreună cu Nemirovici-Dancenko. Considerând actorul elementul de bază al spectacolului, îi cerea să „trăiască" rolul (nu să-l „joace") neglijând convenţiile scenice. Ca regizor a evoluat de la realismul şcolii de la Meiningen la simbolism.

▸ Ion Sava, decor pentru ***Hamlet***, 1947

▸ Toni Gheorghiu, costum pentru Gh. Dumitrescu – ***Ion Vodă cel Cumplit***, *Opera Română*, 1955

▾ A. Brătășanu, ***Romeo și Julieta***, proiect de decor *Teatrul Național*, 1948



„Regizorul trebuie să fie jumătate scenograf și scenograful, jumătate regizor", spunea Valeriu Moisescu, el însuși regizor și uneori și scenograf. Care este atunci diferența dintre cei doi? Colaborarea dintre ei nu ar rezista dacă s-ar călca pe picioare.

Ce face regizorul? El trebuie să conceapă și să realizeze ansamblul metamorfozelor care compun spectacolul, să stăpânească mai cu seamă partea „muzicală", ritmul acțiunii, rezultat din orchestrarea partiturilor actorilor, din vorbirea lor, cu toate aspectele sonore (dominante în operă sau musical) și din gestică (precumpănitoare în dans, mimică, balet). Regizorul e, prin urmare, *dirijorul timpului*, reglându-i desfășurarea potrivit propriei interpretări.

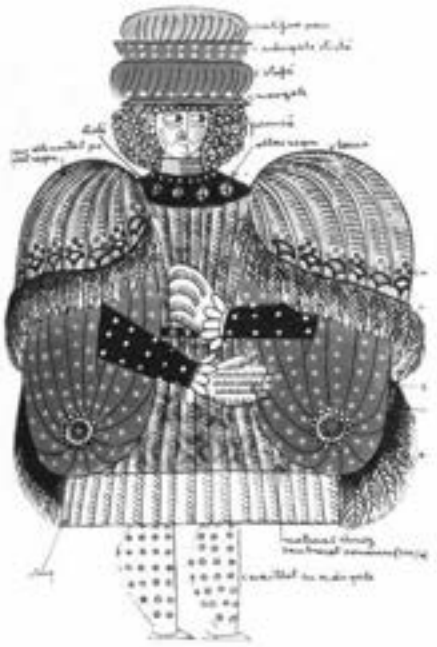
Dar scenograful? El e *stăpânul spațiului* teatral. Cei doi nu-și încalcă domeniile ci se sprijină unul pe celălalt, realizând o unitate, o sinteză. Regizorul e atent la ce și cum se mișcă și se transformă în spectacol, pe când scenograful se ocupă de aspectele mai stabile, de înfățișarea personajelor și a mediului lor, care rămân aceleași într-o anumită etapă a vieții, pe durata unei scene sau chiar a unui act.

Scenograful, prin felul în care își „implantează" (cum se numește plasarea într-un anumit loc a elementelor decorului) mobilele, perdelele etc., delimitează spațiul de joc, căile de acces și de circulație a actorilor, colaborând obligatoriu cu regizorul.

El se concentrează apoi asupra descrierii personajelor și a mediului lor. Confruntarea celor două elemente ale imaginii dezvăluie relația dintre om și univers, structura clasică sau romantică a viziunii regizorale între care capodoperele oscilează, înglobându-le pe amândouă.

Scenograful își precizează apoi poziția pe calea dintre realitate și vis. Realismul cerea ca spectatorul să privească fragmentul de lume prezentat în piesă din afara lui, obiectiv, pipăindu-i prezența și inventariindu-i detaliile. Reconstituirea minuțioasă a unui timp și loc anume fixa însă acțiunea în trecut, împiedicându-l pe spectator să o resimtă ca posibilă în prezent. Dimpotrivă, romanticii de tip wagnerian prețuiau trăirea subiectivă, care nu e atentă la aspectele exterioare și simte doar în mare ambientul, copleșită de imensitatea infinitului. Între acești poli, fiecare scenograf

își găsește locul său. Activitatea sa de creație este pasionantă tocmai prin multitudinea de imagini care trebuiesc coordonate între ele ca să formeze „piesa", ca un organism viabil, schimbându-se mereu la față în decursul acțiunii dar rămânând aceeași creație artistică inconfundabilă. În permanent dialog cu proiectele care cresc pe masa sa de lucru, scenograful întreabă fiecare costum cum poate să arate pe partea lui încă nevăzută, ca un sculptor, imaginează ca un pictor cum se vor acorda culorile purtate de un personaj când se va întâlni cu altul, având în vedere relațiile conflictuale dintre ei, rezolvă unele situații



◀▲ Ion Oroveanu, costume pentru ***Cum vă place***, de W. Shakespeare, regia L. Ciulei, *Teatrul Bulandra*, 1961

mărind expresivitatea dramatică prin contraste de lumină și umbră etc. Și creatorul imaginii este un dirijor în felul lui, calculând cu finețe ansamblurile cromatice care se formează în fiecare scenă prin deplasarea actorilor mobili între obiectele statice ale decorului ca și modalitățile de a pune la un moment dat în prim-plan un „solist" prin accente de lumină și culoare.

Uneori ceea ce se bănuiește impresionează mai mult decât ceea ce se vede.

În montarea piesei *Rinocerii*, de Eugen Ionesco (la Teatrul de Comedie, București, 1963/1964), regizorul Lucian Giurchescu și scenograful Dan Nemțeanu sugerau prezența pahidermelor (care simbolizau forța totalitară) doar prin tropotul care se auzea trecând prin spatele scenei.

Scenograful trebuie, ca și regizorul, să comunice sufletește cu actorii. Scenografa Elena Forțu relata: „puneam în scenă *Romanțioșii* la Constanța. Demitizarea era atunci o atitudine la modă și voiam să facem acest lucru, dar actorii intraseră atât de mult în rol, cu atâta gingășie, se integrau atât de mult atmosferei și tonalității textului, încât am renunțat, subliniindu-le romantismul. Trebuie să simți și să înțelegi ritmul interior al interpretului". (*Arta* 7/1985).

Artiștii plastici au fost deseori atrași de mirajul scenei. Se cunosc din documente fastuoasele creații ale lui Leonardo da Vinci, care, ca și Rafael, a făcut scenografie. Lorenzo Bernini și-a extins viziunea sa teatrală în afara sălii de spectacol, concepând grupuri statuare ca pe momente culminante ale unei acțiuni

dramatice – ca în altarul Sfintei Tereza – cu gesturi patetice, ancadrament scenic, lumini de sus și de la rampă. Pictorul Louis David a fost autorul marilor spectacole din timpul Revoluției Franceze, pe când Picasso, Matisse, Leger au pictat costume și decoruri pentru Baletele Ruse etc.

În România, în perioada interbelică s-au afirmat scenografi de valoare, ca de pildă Victor Ion Popa și Ion Sava, sau mai târziu Toni Gheorghiu și Alexandru Brătășanu, pe lângă care s-a format pleiada creatorilor actuali.

În *Cum vă place,* de Shakespeare (din 1961 la Teatrul Bulandra), regizorul Liviu Ciulei și scenograful Ion Oroveanu, s-au inspirat din Botticelli, pe când în *Sfânta Ioana* decorul era construit de Liviu Ciulei din câteva bârne din lemn, care deveneau pe rând fortăreață, catedrală, sala tronului sau tribunal (după cum remarca criticul Ileana Berlogea).

Uneori scenografii își expun proiectele în expoziții ca pe lucrări de pictură – ceea ce și sunt. Extrem de interesante, pentru că izolează din ansamblul spectacolului creația scenografului ca artist plastic, aceste lucrări, scoase din contextul dinamic al spectacolului, nu mai aparțin propriu-zis scenografiei, ci par rezultatul unei separări artificiale, ca izolarea și examinarea la microscop a unei singure celule dintr-un organism viu.

▼ ▶ L. Ciulei, decor pentru 1958, *Sfânta Ioana*, *Teatrul Bulandra*

▼ Clody Bertola și Liviu Ciulei în *Sfânta Ioana*, de G. Bernard Shaw, 1958, *Teatrul Bulandra*

Victor Ion Popa (1895-1946)
Scriitor și regizor, autor de romane, piese de teatru și scenarii de film, a regizat 135 de piese, a scris și ilustrat un „Mic îndreptar de teatru", a inițiat teatrul radiofonic, sătesc și de amatori.
Cultiva un decor simplificat, evitând reconstituirile de tip fotografic.

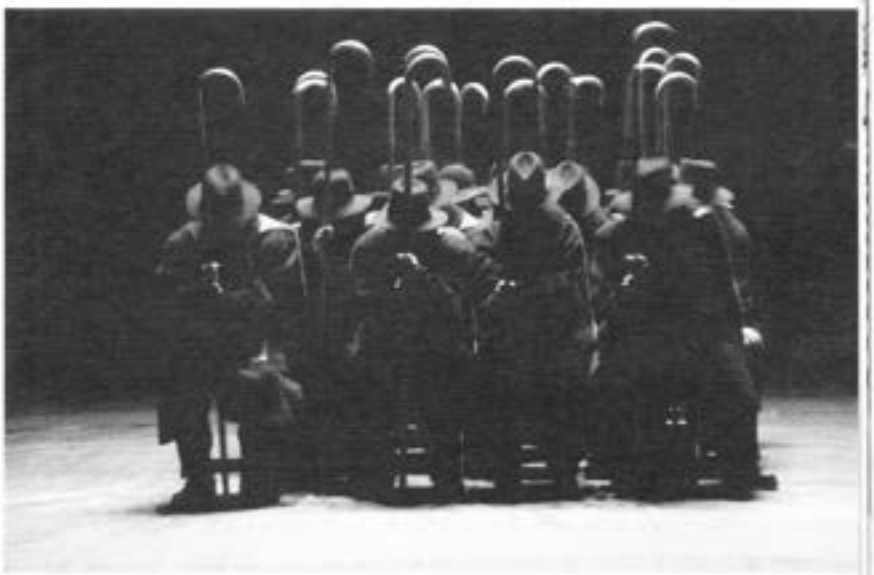
Ion Sava (1900-1947)
Regizor, scenograf, caricaturist, a lucrat la Teatrul Național din Iași, apoi la cel din București.
A încercat cu îndrăzneală noi montări, scene turnante, oglinzi, a reintrodus măști modelate de el în spectacolul *Macbeth*, de Shakespeare, din 1946.

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ

Regăsim şi în acest caz aceleaşi mijloace: desenul, lumina, culoarea şi materialul.

„Teatrul nu înseamnă numai cuvânt, ci şi muzică, culori şi linii, adică tot ce poate fi şi trebuie să fie perceput în cadrul unei comunicări directe şi vii, aşa cum este comunicarea teatrală", scria Ileana Berlogea (în *Teatrul şi societatea contemporană*).

Desigur că teatrul comunică prin cuvânt. Regizorul Lucian Pintilie avea obiceiul să spună: „cuvântul pe scenă e foc, e incendiu". Dar actorul Virgil Ogăşanu completa (într-un interviu): „dar cuvântul ca să se aprindă trebuie încărcat, făcut să explodeze", prin intonaţie, gestică şi prin imaginea în care e rostit – adăugăm noi.



▲ *Phaedra*, după EURIPIDE şi SENECA, regia S. PUICĂRETE, costume ŞTEFANIA CENEAN, 1992, *Teatrul Naţional*, Craiova

Desenul

Gândirea în imagini transmisă prin desen este principalul mijloc de comunicare şi între oamenii de teatru: regizorul şi scenograful cad de acord asupra dispunerii scenei, a spaţiului de joc, confruntându-şi schiţele, după care proiectele de mobilier, cu cotele respective, sunt încredinţate tâmplarilor, iar desenele de costume şi pălării croitoreselor şi modistelor.

În linii şi culori îşi face apariţia pentru prima dată, pe hârtie, visul conceput în imaginaţia pictorului scenograf. Grotovski desena, de pildă, fiecare cadru, indicând poziţiile actorilor.

◀ JERZY GROTOWSKI, desen pentru scenografie

Umbra şi lumina

Cele două au şi pe scenă, ca şi în pictură sau sculptură, rolul esenţial de a alege ceea ce e important de transmis. Reflectoarele scenei trezesc la viaţă, pe măsura desfăşurării acţiunii, pe rând, porţiuni ale imaginii, oameni sau lucruri, cufundând în umbră tot ce trebuie să „iasă din scenă". Contrastele violente dintre lumini şi umbre sugerează conflicte dramatice, ca în pictura lui Caravaggio.

În Antichitate, teatrul putea fi văzut doar la lumina zilei, soarele bătea din plin actorii de pe scena orientată spre sud. Doar la căderea nopţii, deznodământul tragic era exaltat de făclii roşiatice, aruncând umbre negre.

Două milenii mai târziu, în spaţiile închise ale teatrelor, flăcările mici ale lumânărilor

▼ CARAVAGGIO, *Trişorii*, 1594

▲ A. P. Cehov, *Livada cu vişini*, regia Felix Alexa, *Teatrul Naţional* Bucureşti

▲▲ ***Breaking the Waves sau Viaţa binecuvântată a lui Bess***, Teatrul Naţional *Radu Stanca*, din Sibiu

▶ Machiaj de teatru Dorin Dron în ***Cum vă place***, 1961, *Teatrul Bulandra*.

permiteau puţine variaţii de intensitate. Lumina a început să „joace teatru" abia după descoperirea becului electric, introdus între anii 1880 şi 1890 în majoritatea teatrelor importante din Europa şi America. Teatrul Naţional din Bucureşti a pus în funcţiune noul sistem de iluminat la 8 aprilie 1885, cu ocazia premierei *D-ale carnavalului*.

„Piesa D-lui Caragiale a avut mai puţin succes decât lumina electrică ce se inaugura în aceeaşi seară", nota cu maliţiozitate cronicarul ziarului „Independence Roumaine".

Scena italiană a fost prevăzută cu surse de lumină venind de sus, de jos şi lateral, majoritatea lor plasate în spatele ancadramentului scenei, nevăzute de public. La reflectoarele cu lumină difuză se adaugă proiectoarele care emit fascicule de lumină concentrate, destinate mai ales urmăririi unui centru de interes mobil ca „lebăda albă" sau grupul celor „patru lebede mici" în cunoscutul balet.

Rolul luminii a crescut odată cu posibilităţile tehnice de diversificare şi stăpânire a efectelor cu ajutorul computerului. S-a format deja un nou tip de scenograf specializat în „lighting-design", un inginer-poet al teatrului.

În finalul spectacolului cu piesa *Viteazul*, de Paul Anghel, regizat de Valeriu Moisescu, scenograf Vladimir Popov (Teatrul *L. S. Bulandra*, 1969/70), când în cortul lui Mihai Viteazul sfetnicul spunea: „Au intrat valonii... îţi vor capul", iar Mihai rostea ultimele cuvinte, „un fascicol luminos îi înconjura creştetul, apoi lumina se stingea brusc. Inerţia ochiului spectatorului mai păstra, pentru câteva secunde, imaginea capului lui Mihai, a capului despărţit de trup, ca o efigie nepieritoare peste vremuri şi destine" (Virgil Petrovici).

Lumina şi umbra trăiesc însă în teatru şi în formele sculpturale ale actorilor şi decorului.

Masca preface actorul într-o statuie mobilă. În Antichitate ea slujea identificării personajelor, prin asemănarea lor cu chipurile cunoscute ale zeilor şi eroilor, cioplite în marmură. Şi în epoci mai târzii s-a apelat la mască de câte ori, după alunecarea în realismul şi banalitatea cotidianului, s-a simţit nevoia revenirii la „teatralitate", la convenţia gestului stilizat, la deosebirea scenei de stradă. După cel de-Al Doilea Război Mondial, în 1946, regizorul Ion Sava a montat *Macbeth*, de

Shakespeare, modelând el însuşi măştile interpreţilor; după Revoluţie, în 1999, Silviu Purcărete a folosit măşti în *Danaidele*, la Teatrul Naţional din Craiova. Un machiaj accentuat poate ţine loc de mască.

Culoarea

În teatru culoarea are o prezenţă paradoxală: pe de-o parte, ea îmbracă veşmintele solide, concrete ale decorului şi costumelor, stofele sau lemnăria, pe de altă parte, ea circulă imaterială, ca fascicule luminoase ale reflectoarelor şi proiectoarelor trecute prin filtre colorate. În confruntarea dintre cele două, iese biruitoare impalpabila lumină, care transformă o suavă rochie bleu, sub un reflector galben, într-un verde ca iarba, sau anihilează până la negru o incandescentă mantie roşie pe care cade o lumină verde...

Scenograful trebuie astfel să ţină seama, pe de-o parte, de efectele culorilor care se influenţează reciproc prin alăturare (de stridenţele care pot rezulta din contrastul unor complementare), pe de alta, de acţiunea luminii colorate (care chiar în cazul luminii albe are variaţii dintre galben şi albăstrui sau roşcat). Mânuită cu pricepere, paleta subtilă a pictorului poate spune tot ce cuvintelor le scapă.

Materialele

Pentru a specifica materialele care urmează să fie folosite în decor sau costum, scenografii obişnuiesc să prindă de proiectul desenat un eşantion de stofă, piele, dantelă etc.

Spre deosebire de film, unde totul trebuie să fie autentic, în măsura în care poate să fie văzut de foarte aproape, în gros-plan, teatrul, unde e o distanţă dintre privitor şi scenă, iar reflectoarele voalează percepţia, invită la o tratare mai impresionistă a imaginii.

Se practică substituirea: transfigurate de vraja reflectoarelor, tinichelele sclipesc la fel ca aurul, pânzele vopsite par brocarturi...

În *Livada cu vişini*, de Cehov, pusă în scenă la Târgu Mureş în 1995 (de regizorul Gh. Harag şi scenograful Romulus Feneş), decorul dă tonul spectacolului, „formând din văluri o mare corolă diafană deschisă spre public, sub jocul de lumini, sugerând livada în floare, dar şi spaţiul ce se scurge la infinit" (după cum remarca criticul de artă Horia Horşia în *Teatrul azi*, 10 - 11, 2000).

Tot în seama scenografului, dar şi a regizorului tehnic, cad şi trucajele decorului. Pentru a face să zboare în aer, actorii se folosesc din Antichitate scripeţi şi odgoane, pentru a aduce brusc în scenă oameni sau obiecte se deschid în podea trape cu ascensoare. Fundalul scenei poate fi alcătuit dintr-un ecran transparent, pe care se proiectează din spate peisaje din natură sau de oraş etc. etc.

◀ A.P. Cehov, ***Livada cu vişini***, 1995, *Teatrul Naţional*, Târgu Mureş

◀▼ Ji Jiu Xiang, ***Orfanul Zhao***, regia Alexandru Dabija, Piatra Neamţ

▼ M. Gorki, ***Azilul de noapte***, costum Ada Raicu, 1997, *Teatrul Naţional*, Bucureşti

▲ ***Macbeth***, de William Shakespeare, regia Ştefan Iordănescu, scenografia Horaţiu Mihaiu, costumele Krisztina Nagy, 1999, *Teatrul Naţional*, Târgu Mureş

Nu ne vom ocupa aici de genul dramatic în care se poate înscrie textul (de tragedie, dramă sau comedie, studiate la cursurile de literatură), ci doar de cele determinate de componenta vizuală şi de cea sonoră a spectacolului.

În forma cea mai simplă, teatrul înseamnă un text declamat, interpretat prin mimică şi gesturi, ca *Hamlet*, de Shakespeare. Dacă toate cuvintele sunt transpuse pe muzică, asistăm la un spectacol de operă, dacă ariile cântate alternează cu pasaje vorbite, la unul de operetă sau la un *musical*. Acolo unde e muzică nu lipseşte de obicei nici dansul, care în spectacolele pomenite apare doar episodic.

▸ Haricleea Darclée, soprană româncă

OPERA. OPERETA

Opera, aşa cum se joacă azi, a apărut în sec. XVII în Italia, ca o replică laică a ceremoniilor religioase catolice, ilustrând stilul baroc prin fast, dinamism şi izbucniri pasionale, ca de ex. opera *Orfeu* (1607), de compozitorul Claudio Monteverdi (1567–1643). Aria „Lasciate mi morire" (Lăsaţi-mă să mor), din opera *Arianna*, de acelaşi autor, evocă gesturile patetice, cu mâna pe inimă şi ochii ridicaţi spre cer, ale statuilor lui Bernini, plasate într-un decor somptuos, cu coloane torse şi frontoane sparte (ca în altarul Sf. Tereza).

Marea majoritate a compozitorilor au scris opere pe libreteoferite de scriitori, de la Händel, Gluck şi Mozart (în sec. XVIII), la Rossini, Verdi, Wagner (în sec. XIX) şi Enescu, Schönberg, Alban Berg (sec. XX) etc.

▾ G. Verdi, *Aida*, scenograf Viorica Petrovici, *Opera Română*, 1996

Richard Wagner a realizat unitatea cea mai echilibrată a cuvântului cu muzica şi imaginea în spectacolele organizate în teatrul special construit de la Bayreuth unde decorurile create de Appia sugerau spaţii infinite (*Inelul Nibelungilor* – 1853, *Tristan şi Isolda* – 1859, *Parsifal* – 1882 etc).

În cazul operei, uvertura, cântată de orchestră înainte de ridicarea cortinei, îi pregăteşte sufletele pe spectatori pentru ce va urma. Cortina lăsată, provocând suspans, este deseori pictată ca o mare compoziţie, semnată de un artist plastic.

Opera română a cunoscut multe voci celebre (ca de pildă Haricleea Darclée). În sec. XX, în perioada interbelică, modernizarea şi actualizarea multor producţii nu a exclus reluarea unor teme etern umane, ca în *Oedip*, de George Enescu, pusă în scenă în ultimii ani într-un mod original de regizorul Andrei Şerban la Opera Română din Bucureşti.

Opereta, un gen de divertisment care exclude tragedia, alternează recitative cu cântece şi dansuri. Epoca ei de glorie a fost la sfârşitul sec. XIX, în capitala Imperiului Austro-Ungar, Viena, corespunzând gustului burgheziei pentru spectacole comic-lacrimogene şi pentru valsul vienez – cele mai bune exemple fiind *Liliacul*, de Johann Strauss, din 1874 sau operetele maghiarilor Franz Lehar sau Emmerich Kalman. În sec. XX, opereta se confundă cu *musical*-ul, la apogeu de prin anii '60. *Opera de trei parale*, de Berthold Brecht, după J. Gay, sau *West-Side Story*, de Leonard Bernstein, au făcut săli pline în teatre şi cinematografe.

Originile ei se regăsesc în spectacole populare, cunoscute sub numele italian de „commedia dell'arte", în care artişti profesionişti – încă din perioada Renaşterii – jucau, cântau şi dansau pe estrade de lemn, în pieţe. Personajele, în număr restrâns, erau bine cunoscute de public (tinerii îndrăgostiţi, taţii care doreau pentru copiii lor partide bogate pentru căsătorie, servitorii-confidenţi etc.) Tinerii erau caracterizaţi prin costum, iar bătrânii purtau mască. Intriga era plină de peripeţii iar actorii erau liberi să-şi improvizeze replicile.

SPECTACOLUL DE SUNET ŞI LUMINĂ

Este un nou tip de spectacol (datează de 50 de ani) care are drept personaj principal decorul, un decor real, de obicei un monument de arhitectură, care este pus în valoare prin toate mijloacele scenice cunoscute: lumină, muzică, zgomote sugestive, eventual crâmpeie de texte recitate de actori pentru a reînvia atmosfera unei anume epoci, ca în teatrul radiofonic.

Începutul a fost făcut în 1952, la castelul Chambord pe valea Loarei, după care în întreaga lume conservatorii muzeelor şi monumentelor s-au străduit să atragă atenţia publicului asupra acestor comori, punându-le într-o nouă lumină. La noi, în anii '60 au avut loc astfel de spectacole iniţiate de Virgil Petrovici, la Muzeul de Antichităţi, Muzeul Storck şi Muzeul Dr. Minovici din Bucureşti, la Cetatea Sucevei şi la Curtea Domnească din Târgovişte.

Iată, de pildă, cum s-a desfăşurat cel de la Palatul Brâncovenesc de la Mogoşoaia din 1967: publicul era aşezat pe o estradă improvizată în curtea dinaintea castelului; era o seară de vară şi pe măsură ce se întuneca, reflectoarele ascunse prin boschete luminau mai intens sculpturile în piatră ale balustradelor, în contrast cu zidurile cărămizii. Apoi s-au aprins luminiţe în interior, iar prin ferestrele deschise se auzea cântec de lăute. În noapte a răsunat grav vocea cronicarului, povestind viaţa lui Constantin Brâncoveanu şi dragostea lui de cultură şi artă. Tihna a fost întreruptă de tropote de cai şi lumini care se deplasau spre păduricea de lângă castel, vestind venirea unor soli. Fulgere, tunete şi zăngănit de săbii au făcut să retrăiască luptele cu turcii, iar sfârşitul tragic al domnitorului împreună cu fii săi a fost anunţat de vocea cronicarului în timp ce asupra unei coloane frânte, în mijlocul curţii, era aruncată brusc, de un reflector, o lumină însângerată.

▼ J. Strauss, *Liliacul*, regia John Cox, scenografia Julia Travelyan-Oman *(Covent Garden, Londra) Opera Română* Bucureşti

▲ Spectacol de sunet şi lumină la castelul Blois, (valea Loarei)

Haricleea Hartulary, zisă **Darclée** (1860-1939)
Soprană româncă, a studiat la Bucureşti apoi la Paris, s-a afirmat din 1888 şi a cântat la Paris, la Scala din Milano, la Petersburg, Madrid, New York, Buenos Aires. Considerată cea mai completă voce a timpului. A interpretat un repertoriu foarte larg, de la Verdi şi Puccini la Wagner.

Mima

Copiii se joacă deseori mimând, pe muteşte, acţiuni sau personaje. Comunicarea prin semne şi expresii ajută să se înţeleagă între ei oamenii care nu vorbesc aceeaşi limbă. Transpusă pe scenă, „mima" solicită, pe de o parte, concentrarea actorului asupra propriei imagini, pe de alta, intensifică atenţia vizuală a publicului pentru a înţelege mesajul. Ca şi filmul mut, spectacolul teatral fără cuvinte este cel mai accesibil pe plan internaţional, permiţând turnee fără translatori şi fără cască.

Recent, suita de scenete şi dansuri, cuprinse sub titlul *Toujours l'amour*, create de Dan Puric şi prezentate împreună cu Carmen Ungureanu s-a bucurat de un meritat succes în multe ţări străine.

Graniţa dintre vorbire şi melodie este foarte greu de trasat. Psihologii au constatat că în comunicarea interumană întâi contează informaţiile vizuale, după care, covârşitoare pe plan auditiv este „intonaţia" cuvintelor şi abia după aceea, într-un procent mai mic, conţinutul lor ideatic.

▸ Dan Puric şi Carmen Ungureanu în ***Toujours l'amour***, 1997/1998, *Teatrul Naţional*, Bucureşti

Transpunerea trăirilor din vorbe – oricât ar fi ele de poetice – în muzică, înseamnă trecerea lor într-un registru mult mai general, dar şi mai nuanţat, asemănător în multe privinţe cu exprimarea plastică nefigurativă (abstractă), cu posibilităţi de interpretare personală nelimitate.

▾ Ceaikovski, ***Lacul lebedelor***, 1994, *Opera Română*, Bucureşti

Isadora Duncan, 1920

grupurilor de balerini (formând mereu alte figuri în spaţiu, ca o mare sculptură cinetică). Cea mai cunoscută punere în scenă din ţara noastră aparţine coregrafului Oleg Danovski.

Spectacole moderne, dând deplină libertate de interpretare dansatorului, au fost iniţiate la începutul sec. XX de Isadora Duncan care, desculţă, învăluindu-se în eşarfe unduitoare, încerca să reînvie naturaleţea dansului antic din picturile vaselor greceşti.

În anii următori, dansatori celebri, ca Nijinski, au atins perfecţiunea expresivităţii corporale, reuşind să realizeze ceea ce nu e posibil decât în dans: legarea într-o suită continuă a unor compoziţii sculpturale desfăşurate în spaţiu, determinate de linia melodică şi de ritmul muzicii.

Baletul clasic

Muzica poate să se substituie complet textului dramatic în spectacol şi atunci interpretarea se ridică şi ea pe un alt nivel artistic, iar gestul devine dans.

O varietate e *baletul clasic*, pe poante şi cu o structură convenţională rigidă. El s-a născut de fapt în epoca romantismului, iar silueta balerinei cu „tutu" de tulle alb, plutind imaterială în aer sau stând pe vârful unui picior, susţinută discret de un dansator, corespundea perfect idealului feminin de înger sau de muză, care numai a făptură terestră nu trebuia să arate (după cuvintele lui Baudelaire). Un exemplu este *Lacul lebedelor,* ilustrând o veche poveste despre o prinţesă prefăcută de un vrăjitor în lebădă. Un prinţ se îndrăgosteşte de ea, vrăjitorul îl ademeneşte cu o lebădă neagră, dar în final credinţa celor doi rupe blestemul. Pe muzica lui Ceaikovski s-au montat, din 1877, nenumărate interpretări, unele mai conservatoare (cu soliști dansând pe rând în faţa trupei de balet în repaos), altele punând accentul pe mişcarea de ansamblu a

Nijinski în *Albert* din baletul *Giselle*, 1910

Dansul modern

Serge Diaghilev (1872–1929), pentru a face cunoscută în lume arta țării sale, a organizat la începutul secolului XX, la Paris, spectacole cu opere ruseşti, apoi, din 1909, a înfiinţat o companie de balet care, neavând nevoie de translatori, a entuziasmat publicul prin vitalitatea şi vioiciunea inspirate de arta tradiţională şi populară rusească. Dansatori ca

▸ ***Pavilionul Armidei,*** ANNA PAVLOVA ***(Armida)*** şi VASLAV NIJINSKI ***(sclavul)***, 1907, *Muzeul teatrului şi muzicii* din Skt. Petersburg

Nijinski şi Anna Pavlova, de o expresie plastică excepţională, decorurile şi costumele create de Leon Bakst, exuberante şi viu colorate, ca şi muzica lui Prokofiev, Rimski-Korsakov sau Musorgski, au adus în capitala artistică a lumii un val de farmec oriental, în piese ca *Şeherazada*, *Ritualul Primăverii*, *Petruşka* etc. În spectacolele montate de Diaghilev s-au implicat şi artişti de la Paris, ca de pildă în *Parade*, cu scenariul de Jean Cocteau şi scenografia de Picasso. Au colaborat apoi pentru imagini şi Matisse, Bracque, Rouault, de Chirico, Coco Chanel etc. şi pentru muzică, Ravel, Debussy, Poulenc, Eric Satie, Darius Milhaud.

Compania a evoluat apoi pe mari scene ale lumii, la Monte Carlo, Londra, Roma, Viena, în SUA şi America de Sud, şi a dispărut în 1929, odată cu întemeietorul ei. Diaghilev a avut meritul de a crea o sinteză a artelor – muzică, arte plastice, dans – în spirit modern.

Performing

Dansul a fost constant ajutat de costum pentru a pune în valoare un gest sau a prelungi un salt. Marta Graham reuşea ca, băgată într-un sac din jerse, să-i dea formele cele mai neaşteptate.

Costumele, concepute ca nişte creaţii artistice independente, au devenit protagoniste ale unui nou tip de spectacol, denumit „performing". Acesta nu trebuie confundat cu „parada modei", în care creatorii de costume destinate să fie purtate îşi lansează ultimele modele, prezentate pe manechine. Performingul este un nou gen de artă, între pictură, sculptură şi teatru, în care fantezia artistului plastic urmăreşte crearea unor „arătări" doar acţionate de om, care deseori nici nu se vede.

Într-o interpretare actuală a *Lacului lebedelor* (scenograf Unda Popp şi studenţii Universităţii

▸ MARTHA GRAHAM, *Jelania*, 1930

de Arte din Bucureşti), toate personajele basmului au fost văzute ca duhuri ale naturii, din voaluri străvezii, în lumini colorate.

Luându-şi ca temă acelaşi basm al *Lacului lebedelor,* sesiunea internaţională de performing de la Boisboucher (Franţa), şi-a propus să ducă mai departe, metaforic, personajele cunoscute, fără a ţine seama de dimensiunile sau de dinamica omului. Prinţul, lebăda sau vrăjitorul au luat înfăţişarea unor cutii de carton, articulate, supradimensionate, intens colorate, amintind de păsări, sau de găze uriaşe şi, mai ales, de fiinţe fantastice, privite cu umor.

◀ *Lacul lebedelor*, performing, scenografia UNDA POPP, *Universitatea de Arte*, Bucureşti, 1996

Muzica, executată la instrumente neconvenţionale, a susţinut şi ea atmosfera de parodie.

În grădina palatului Mogoşoaia, Unda Popp a evocat splendoarea curţii lui Constantin Brâncoveanu şi tragicul său sfârşit într-un performing în care costumele descriau personajele, alcătuind în acelaşi timp metafore poetice. Domnitorul şi cei patru fii ai săi, care au avut toţi aceeaşi soartă, apăreau legaţi prin mantii care se continuau de la unul la altul, pe când Doamna şi cele cinci fiice ale ei, bogat înveşmântate la începutul spectacolului, când află tragedia decapitării, îşi leapădă podoabele şi jelesc rămânând în rochii brune, de culoarea pământului, croite dintr-o singură bucată de material, care le uneşte, ca şi destinul.

Andrei Bartenev (născut în Rusia în 1969) a realizat în 1992 *Baletul Botanic*, cu costume ca statui din papier mache pictate, amintind prin fantezie „baletele ruseşti" de la începutul secolului XX.

Nu putem neglija, în cadrul „spectacolelor fără vorbe", pe cele în care expresivitatea corporală e urmarea unui lung antrenament sportiv, cum sunt gimnastica artistică sau acrobaţia.

Muzica este mai rar, în aceste cazuri, punctul de plecare al performanţelor şi, mai frecvent, doar un acompaniament agreabil.

▼ ANDREI BARTENEV, *Baletul Botanic*, 1992

Dan Puric (n. 1959)
Actor şi regizor de teatru şi film, a întemeiat compania de teatru *Passe Partout*. Spectacolele sale de pantomimă, muzică şi dans, ca *Toujours l'amour, Made in Romania, Costumele, Don Quijote* etc. se bucură de mare succes în România şi în multe ţări din străinătate. Este şi autorul unor volume de filosofie actuală: *Cine suntem*, 2008, *Omul frumos*.

Isadora Duncan (1877-1922)
Dansatoare născută în SUA, a trăit mai ales în Europa şi URSS (unde a fost legată o vreme de Serghei Esenin). A creat un tip de dans neconvenţional, diferit de baletul clasic prin mişcările naturale, costumaţia din văluri lejere, cu părul despletit şi picioarele goale. A creat o şcoală de dans care i-a transmis principiile, din generaţie în generaţie, până azi.

Martha Graham (1909-1991)
Dansatoare americană. Nemulţumită de baletul clasic şi adeptă a dansului liber, modern, a încercat să dezvolte capacitatea expresivă a întregului trup în ritmul natural al respiraţiei de contracţie şi relaxare, pentru a revela trăiri complexe. După un prim recital în 1926, a dansat în toată lumea pe muzică simfonică, clasică şi modernă. A colaborat mulţi ani cu sculptorul Isamu Noguchi. A fondat o şcoală de dans celebră.

▼ Mânuirea păpușilor cu mâna, cu ajutorul sforilor și cu bețele

Toate genurile teatrale pomenite până acum sunt interpretate de actori, cu talent, măiestrie și virtuozitate. Făptura umană are însă limitele ei, dimensiuni trupești și posibilități de mișcare determinate anatomic, ca și scala sunetelor emise de vocea cântăreților.

Artiștii plastici, solicitați să învesmânteze și să împodobească actorii, au visat întotdeauna să creeze chiar și pe eroi după fantezia lor și așa s-a născut teatrul de animație (se pare, la început, cu rol sacru).

Departe de a fi doar o joacă pentru copii mici, teatrul de păpuși reprezintă una din „creațiile totale" ale scenei, care poate să se desfășoare în zone mult mai largi de spațiu sau timp, mișcându-se firesc în lumea fantastică a basmului.

Păpușile manevrate cu mâna, direct, au de obicei forma unei mănuși. Cele populare germane au capul dintr-un cartof (sau morcov sau țelină), dar el poate fi făcut din lemn, carton sau stofă umplută cu vată, gol pe dinăuntru. De el e cusut un costum, iar mânuțele pot fi ori confecționate ori lăsate la vedere degetele păpușarului. Acesta poate anima cu fiecare mână câte o păpușă, asigurând singur acțiunea, vorbind și cântând, schimbându-și vocea.

Formă a teatrului popular pentru toate vârstele, se aseamănă prin improvizație cu Commedia dell'arte. Intriga e de obicei foarte simplă (sunt frecvente bătăile între cele două personaje).

Având nevoie doar de o ladă care, deschisă, poate folosi drept scenă, și de un singur păpușar (sau doi) care se poate deplasa ușor, teatrul de păpuși a fost multe secole nelipsit din bâlciuri, în toată lumea. Și în țara noastră, pe vremuri, Vasilache era așteptat cu înfrigurare să vină în sat.

Păpușarii chinezi, ca și cei ruși, foloseau drept scenă o scândură ținută orizontal pe creștet și proptită cu bretele și chingi de brâu.

În ultimul secol s-au fabricat păpuși cu capul din material suplu și elastic (cauciuc etc.), iar păpușarul, introducându-și toată mâna în el, poate să-i miște maxilarele, gura, nasul, schimbându-i expresia (s-au parodiat astfel personaje cunoscute ca Hitler etc.).

Păpușile trase de sfori erau folosite din cele mai vechi timpuri în India, Egipt, Grecia etc. O legendă spune că zeul Șiva se îndrăgostise de marioneta soției sale, Parvati.

Numele de „marionetă" vine de la păpușile purtate în procesiuni religioase la Veneția, în amintirea celor 12 venețiene răpite de pirați în sec. X și salvate de Fecioara Maria.

Păpușa, din lemn, carton, piele, cauciuc etc. este construită cu mâini, picioare, cu articulații mobile și e legată cu fire de bumbac negru (nylonul lucește și e prea rigid) de bețe scurte de lemn, fixate în cruce. Păpușarul, așezat deasupra scenei, ține cu o mână bețișoarele, înclinându-le, iar cu cealaltă trage de câte un fir în sus o mânuță sau un picior al păpușii.

Având nevoie de o scenă stabilă, teatrul de marionete a fost cultivat mai puţin ca spectacol popular şi mai mult la curţi nobiliare – ca de pildă în Spania în vremea lui Cervantes – de unde s-a răspândit în Flandra şi în sudul Italiei. În sec. XVIII, la aceste teatre în miniatură se reprezentau piese de Aristofan sau Shakespeare, parodii de teatru sau operă, dar şi scenarii scrise special, chiar unele seriale.

O variantă este cea a *păpuşilor manevrate cu bastoane sau tije*. Păpuşarul aflat jos, sub parapetul scenei, sau chiar pe scenă, la vedere, înclină capul şi mişcă braţele păpuşii cu bastoane sau tije din lemn sau metal. Spectacolul, provenit din Java, a cunoscut un deosebit succes în Japonia, unde în sec. XVII-XVIII teatrul de păpuşi pentru adulţi rivaliza cu cel interpretat de actori, pe care l-a influenţat vizibil. Păpuşa avea dimensiuni de circa jumătate din înălţimea unui om, iar kimonoul lung şi larg ascundea bine tijele sau sforile, pe când figura avea impasibilitatea, dar şi farmecul misterios al măştilor de teatru.

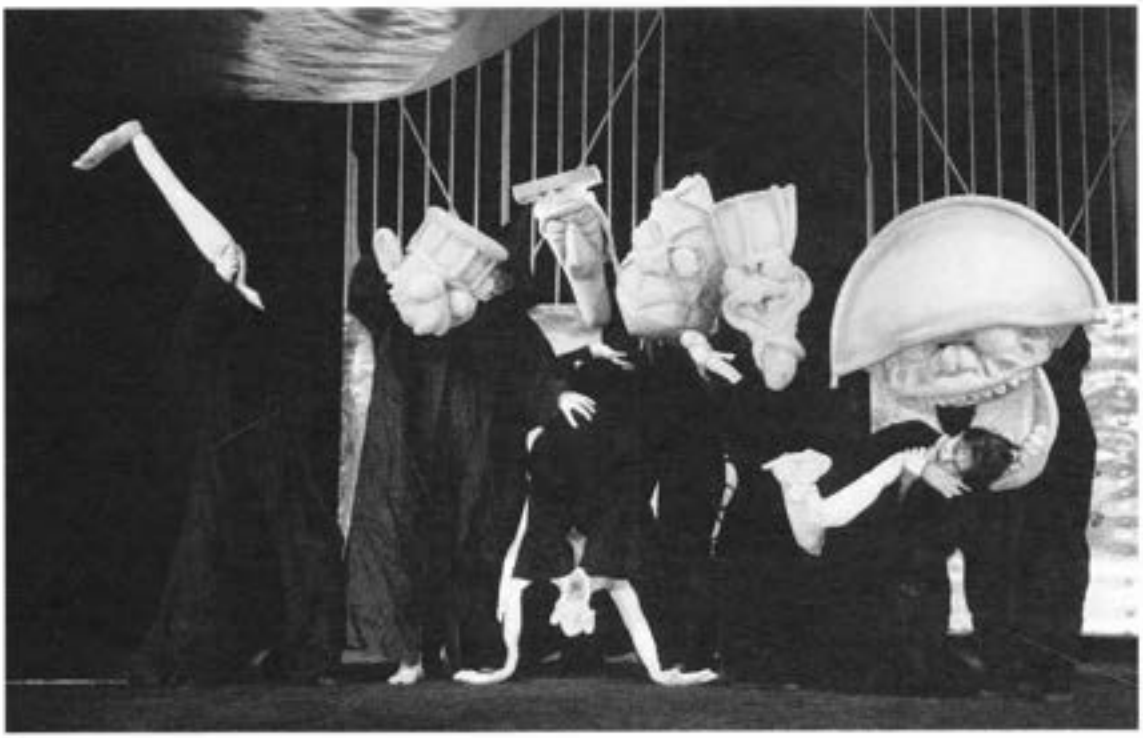
Teatrul de umbre, originar din China, constă din proiectarea unor siluete pe un ecran alb. încă înainte de anul 1000, el s-a răspândit în Persia, Egipt, apoi în Turcia şi ţările Europei.

Teatrul, cel mai direct şi mai complet mijloc de comunicare artistică, rămâne cel mai efemer. Reprezentaţia e un unicat, irepetabil întocmai de la o seară la alta, ca şi viaţa noastră care curge fără a reveni vreodată.

Din fericire, spectacolul de teatru poate fi astăzi păstrat, conservat, prin înregistrarea pe peliculă sau pe suport digital, ceea ce îl salvează de la dispariţia în uitare.

Filmul mai rezolvă şi alte inconveniente ale teatrului, oferind tuturor spectatorilor aceeaşi imagine, fără deosebire, filmată din unghiul cel mai favorabil. În acelaşi timp, permite vederea de la distanţe variabile, de la ansamblu la prim sau la gros-plan.

◀ ***Petruşka, nocturna Stravinski.*** regia MARGARETA NICULESCU, scenografia MIOARA BUESCU, *Teatrul Ţăndărică*, Bucureşti



◀ ***Play Faust,*** regia CRISTIAN PEPINO, scenografia CRISTIAN şi CRISTINA PEPINO, 1996

◀◀ Teatru de umbre, China

◀◀◀ „Trăgătorul de sfori" CRISTINA MNAŢACANIAN, al „embrionului" conceput de ANCA MICULEŢ

3. ARTA CINEMATOGRAFICĂ

PRECINEMA

Oamenii au simţit mereu nevoia să spună poveşti, să istorisească întâmplări nu numai în cuvinte sau mimându-le pe scenă ci şi în imagini care să le păstreze amintirea.

De-a lungul întregii istorii a artelor plastice poate fi urmărită strădania desfăşurării în timp a episoadelor unor acţiuni, de la vânătorile desenate pe pereţii peşterilor preistorice sau legendele mitologice pictate pe vasele greceşti. Taurul înaripat din Korsabad, cu 5 picioare, din sculptura mesopotamiană a precedat experimentele futuriştilor, ca Umberto Boccioni care reprezenta, în goană, un cal cu 12 picioare.

▸ *Tapiseria de la Bayeux*, detaliu, sec. XI, *Muzeul Catedralei*

▾ FIDIAS, *Friza templului Parthenon*, sec. V î.H., Atena

Succesiunea scenelor unei povestiri a fost realizată în artele plastice ori prin alăturarea unor imagini separate (ca în metopele templului lui Zeus din Olimpia, relatând muncile lui Hercule, sau în cărţile cu ilustraţii, ca *Divina Comedie*, a lui Dante, ilustrată de Botticelli) ori prin înfăţişarea lor cursivă, fără graniţe între ele (ca în friza Parthenonului, istorisind procesiunea în cinstea zeiţei Atena).

Una din cele mai surprinzătoare lucrări care merită denumirea de „precinema" e aşa-zisa „tapiserie de la Bayeux", de fapt o fâşie de pânză lată de o jumătate de metru şi lungă de peste 70 m, pe care este cusută de mână cu fire de lână colorată istoria cuceririi Angliei de către normanzi la 1066. Panglica brodată era destinată să fie expusă în catedrala din Bayeux (în nordul Franţei, lângă Caen), agăţată în interior, de-a lungul zidurilor. Suita imaginilor, desfăşurate ca un film, a fost comandată probabil de episcopul catedralei şi proiectată de un artist din Anglia, patria broderiilor. Ea era menită să susţină, prin pilda istoriei, relaţiile feudale pe care era bazată societatea medievală. În urma morţii regelui Angliei, Eduard Confesorul, fără urmaşi, tronul era râvnit de doi cavaleri: Harold, conte de Essex şi William din Normandia. Harold devenise însă vasalul lui William, jurându-i credinţă şi supunere în catedrala din Bayeux, astfel încât încoronarea lui Harold pe tronul Angliei a apărut ca o trădare care trebuia pedepsită de Dumnezeu prin cucerirea armată a Angliei de către William şi normanzii lui, ceea ce a şi urmat).

Cronica acestei istorii e realizată extrem de simplu, doar prin contururi şi pete cusute cu

▲ *Broderia de la Bayeux*, sec. XI, fragment

acul, în puține culori: cărămiziu, verde, albastru și brunuri pe pânza albă naturală, și îngălbenită de vreme. Acțiunea e văzută tot timpul din același unghi de vedere, al spectatorului care se deplasează în lungul panoului, fără prim-planuri sau fundaluri în perspectivă, lăsând să se vadă limpede siluetele elegante, cu atitudini și gesturi expresive. E remarcabil mai ales ritmul mișcărilor, când line (vapoarele pe apă), când precipitate (luptele) sau abrupte (caii care cad în cap).

Unele picturi tradiționale chineze și japoneze, pe suluri care sunt desfășurate pe orizontală cu mâna dreaptă în timp ce se înfășoară la loc cu mâna stângă (makimono) sunt, de fapt, tot un fel de benzi desenate, în care acțiunea curge continuu. Avantajul lor este că privitorul poate să stea comod în timp ce în fața ochilor lui se derulează spectacolul. Cel mai bine seamănă aceste imagini cu filmele de desene animate în care, însă, imaginea se mișcă pe ecranul fix.

Cum a fost posibil să se realizeze această automatizare? Cum a apărut cinematograful?

Gustul pentru mișcare s-a trezit pe măsură ce progresele tehnice au permis existența vitezei. De unde până atunci, din timpuri imemoriale, oamenii se deplasau doar călare, în trăsură sau cu corabia, trenul a apărut în 1830, folosind o locomotivă cu aburi, atingând 25 km/h și oferind senzații tari celor care îndrăzneau să se aventureze. Victor Hugo nota în 1837: „Florile de pe marginea drumului nu mai sunt flori, sunt urme sau mai degrabă raze roșii sau albe... totul devine rază" (J. L. Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii*). Automobilul, la rândul lui, a adus cu el fascinația, apoi beția vitezei.

Se căutau febril și modalități de a reda în imaginea statică iluzia mișcării. Daguerre, cel care, valorificând experiențele lui Niepce, reușise în 1837 prima fotografie – daghereotipul –, era mare maestru în diorame.

În decursul secolului XIX, s-au întețit cercetările asupra funcțiilor retiniene; în pictură ele au dus la descompunerea tonurilor, folosită sistematic de neo-impresioniști.

S-a observat că o imagine văzută cu ochii o clipă e reținută în creier cu o secundă mai mult: fenomenul denumit „persistența imaginii" explică de ce nu ne deranjează să clipim din pleoape (pentru a menține umezeala ochilor) și de ce nu distingem fazele unei mișcări cum e cea a calului în goană – care ne apare cursivă.

Fotografia a permis la sfârșitul sec. XIX înregistrarea unor suite de fotograme descompunând în poziții componente galopul unui cal sau mersul unui om (Muybridge în 1877), apoi zborul unei păsări (Marey în 1882). Prin răsfoirea acestor fotografii prin fața ochilor cu o viteză mai mare de 24 de imagini pe secundă se crea iluzia mișcării.

Prin muzee se pot vedea, ca jucării de salon, un fel de cutiuțe în care puteai învârti un teanc de fotografii prinse pe un ax, ca o morișcă. Dacă priveai pe o găurică, puteai vedea un personaj plimbându-se sau altceva asemănător. Ideea cinematografului era găsită.

▼ Wang Yani, ***100 de maimuțe***, 1984, tuș pe sul de hârtie

Deşi pare greu de crezut, cinematograful există pe lume abia de un secol. Tot veacul al XIX-lea, imaginile au rămas neclintite: sculptura, pictura ca şi ilustraţiile de carte, la care s-a adăugat prin anii 1830 – 1840 fotografia.

Descompunerea mişcărilor într-un număr de imagini statice şi trecerea lor prin faţa ochilor destul de repede ca să nu mai poată fi sesizate separat ci cursiv este principiul de bază al cinematografului la care s-a ajuns la sfârşitul sec. XIX.

▼ E. Marey, *Săritura cu prăjina*, 1980

A urmat fixarea imaginilor pe un suport suplu şi transparent din celuloid şi proiectarea lor pe un ecran. Prima prezentare a unui astfel de film a avut loc în 1895, într-o sală din subsolul lui Grand Café din Paris. Autorii erau fraţii Auguste şi Louis Lumière (ce nume predestinat!). Ei aveau la Lyon o fabrică de material fotografic şi ca o primă încercare au filmat ieşirea muncitorilor de la lucru, inaugurând astfel reportajul. Cel mai impresionant a fost însă un alt episod, o locomotivă venind direct către spectatori, care au sărit speriaţi de pe scaune. Invenţia s-a răspândit fulgerător în toată lumea. La numai 5 luni după premieră, în 1896, au avut loc spectacole la Bucureşti şi în alte oraşe din România.

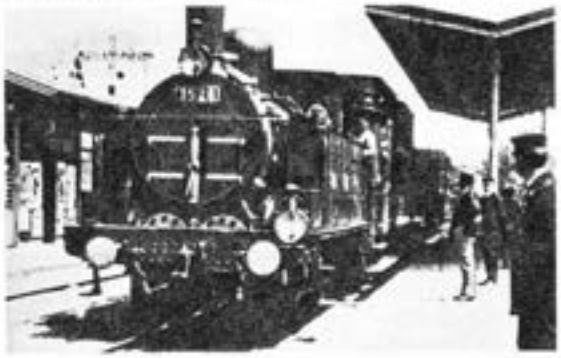
▲ ▶ Fraţii Lumière, *Locomotiva*, 1895

Filmul era mut, ca o pantomimă, ceea ce oferea avantajul unei înţelegeri universale. Pe ecran apăreau din timp în timp inscripţii explicative (intertitluri). Pentru a crea atmosferă, în sală se cânta la pian sau se aduceau orchestre. Filmul românesc *Războiul Independenţei*, turnat în 1912, era acompaniat de o fanfară sau măcar de un gornist şi un toboşar care imita bubuiturile tunurilor. S-a încercat şi sonorizarea cu actori ascunşi în spatele ecranului sau cu plăci de patefon.

▶ D. W. Griffith, *Naşterea unei naţiuni*, 1915

Primul Război Mondial a determinat pe mulţi cineaşti europeni să se refugieze în America, mutând centrul filmului de la Paris în Statele Unite ale Americii, unde s-a dezvoltat Holywood-ul.

Aici a realizat regizorul D. W. Griffith prima povestire cinematografică de amploare, *Naşterea unei naţiuni*, evocând războiul civil din 1861 (care a dus la abolirea sclaviei negrilor). Mânuind aparatul de filmat pentru a prinde în obiectiv când vederi de ansamblu, când pe unii eroi sau detalii ale scenelor, depărtându-se, apropiindu-se sau mişcându-se lateral, Griffith a găsit firesc principalele



manevre care fac specificul filmului şi care sunt folosite şi azi.

De asemenea, prin felul în care a asamblat bucăţile de peliculă pe care erau filmate scenele, înlănţuind sau alternând planurile, el a pus bazele montajului.

În anii care au urmat, la Holywood s-a dezvoltat industria filmului, comparabilă cu cea a automobilelor, cu investiţii fabuloase, colective organizate cu o extremă diviziune a muncii. Holywood-ul a devenit „fabrica de vise" a americanului mediu, răspândindu-şi influenţa asupra întregii lumi. Primit cu entuziasm de spectatori, cinematograful a fost iute recunoscut ca o artă totală adresată marilor mase.

În Europa, a stârnit interesul artiştilor, preocupaţi de înnoirea mijloacelor de expresie, intrând în şuvoiul curentelor moderniste. În perioada de avânt determinată de Revoluţia Sovietică, de creaţie entuziastă a unor scriitori ca Maiakovski sau Esenin, s-au format din mers regizori ca Eisenstein sau Dziga Vertov. *Crucişătorul Potemkin* din 1925 rămâne cea mai tipică producţie a acelor ani. E ceea ce se cheamă „un film de autor" conceput de Eisenstein până în cele mai mici amănunte. El desena dinainte fiecare cadru, supraveghind de aproape echipa de tehnicieni şi improvizând pe parcurs.

A folosit soldaţi, marinari şi oameni de pe stradă în locul actorilor, epavele unor vapoare, peisaje existente. Pentru prima vizionare a filmului nu terminase încă montajul şi, în timp ce rulau primele bobine, el tăia şi lipea pe cele următoare, iar la sfârşit a uitat să lipească definitiv între ele bucăţile de peliculă, care, după proiecţie, s-au desfăcut şi au căzut pe jos, astfel încât nici Eisenstein nu a mai ştiut să le reaşeze la fel (încercând de fapt să scape de cenzură).

După 1929, în epoca stalinistă, filmul sovietic a intrat în criza generală artistică, fiind considerat doar un instrument propagandistic de falsificare a realităţii în pretinse documentare (realismul socialist).

La folosirea filmului ca mijloc politic de manipulare a maselor a contribuit şi faptul că, în acei ani, imaginii i s-a adăugat cuvântul.

„Sonorul" a apărut în 1927, ca un eveniment, în filmul *Cântăreţul de jazz*, produs de Sam Warner, cu actorul de culoare Al Jolson. Simultaneitatea sunetului era realizată prin înregistrarea lui optică pe o pistă sonoră aflată pe peliculă alături de imagine.

La noi, *O noapte furtunoasă*, de Jean Georgescu, din 1941, rămâne o reuşită în orice timp.

De prin 1930, adaptându-se progreselor din domeniul fotografiei, au început să ruleze filme colorate, ca *Pe aripile vântului*, din 1939, după romanul scris de Margaret Mitchell.

▲ S. Eisenstein, *Crucişătorul Potemkin*, 1925

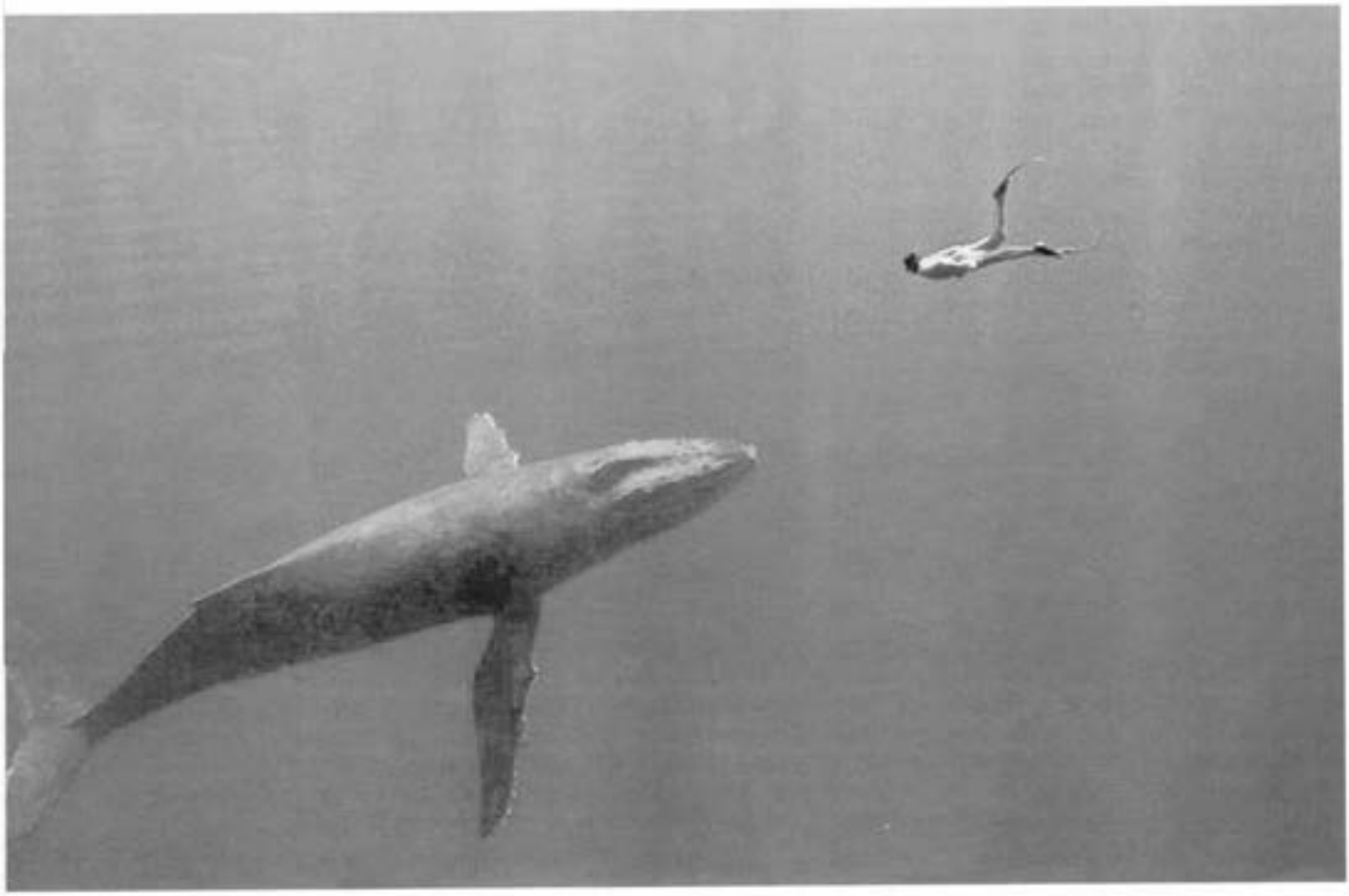
După 1950 a apărut ecranul lat, ca o inovaţie care nu a prins decât în câteva cazuri. Filmul în relief – stereoscopic –, deşi primul proiect al lui Louis Lumière fusese brevetat în 1900, a fost pus la punct abia în 1936, folosind ochelari bicolori din carton cu celofan. Filmul cu mirosuri (se înţelege doar cele plăcute) a fost şi el încercat uneori ca o curiozitate.

În ultimii ani, filmele transmise prin TV şi stocate pe casete video au pornit să circule independent de sălile de cinematograf, fiind închiriate sau cumpărate ori înregistrate de pe TV şi vizionate apoi pe televizoare, în cerc restrâns.

Singurul avantaj al cinematografului în sală a mai rămas dimensiunea mare a ecranului şi izolarea de mediul casnic, favorizând concentrarea spectatorilor

▼ Gr. Brezianu, *Războiul de independenţă*, 1912

Serghei Mihailovici Eisenstein (1898-1948)
Regizor, scenograf, desenator şi teoretician al filmului. După studii de inginerie, a început ca regizor de teatru, în 1918, în stilul avangardist al creaţiei lui Maiakovski. Din 1924 a regizat filmele „Crucişătorul Potemkin", „Octombrie", „Alexandr Nevski", „Ivan cel Groaznic" în care a dezvoltat limbajul cinematografic. În perioada stalinistă era amânat sau interzis, încât multe din filmele sale au rămas neterminate.



▲ J. Yves Cousteau, *Lumea tăcerii*

Isprava senzaţională a filmului a fost, desigur, înregistrarea directă a realităţii pe peliculă. Locomotiva sau ieşirea muncitorilor din uzina fraţilor Lumière au fost primele reportaje. De atunci şi până acum, filmul documentar şi-a păstrat valoarea incontestabilă, fiind preferat de mulţi ficţiunii. Exemplul cel mai bun îl constituie *„Lumea tăcerii"* descoperită în adâncul mărilor de navigatorul J. Cousteau.

▶ ***Cui i-e frică de Virginia Woolf?*** cu Richard Burton şi Elizabeth Taylor, 1966

Privitorul poate, cu ajutorul filmului, să pătrundă în medii neprielnice sau periculoase, să urmărească viaţa leilor sau a rechinilor sau, prin lentile măritoare, pe cea a unor gâze sau a unor fiinţe microscopice.

Documentarul e, de obicei, de scurt metraj, spre deosebire de filmul artistic care ţine circa 90 de minute (standard). După cum am observat însă de mai multe ori până acum, oricât ar fi de banală, imaginea e mult mai expresivă decât cuvântul, impresionând pe

▲ TARKOVSKI, *Călăuza*, 1979

privitor pe mai multe căi, nu numai prin cea raţională. Filmul, prin impactul vizual, trece inevitabil, mai mult sau mai puţin, pragul artei. Forţa de convingere a unui documentar depinde, desigur, de actualitatea subiectului dar şi de calitatea lui artistică, începând de la selectarea cadrelor şi până la înlănţuirea lor, la alternarea ansamblului şi a detaliilor, la efectele de lumină şi culoare etc. În ultimii ani, de când aparatele de filmat video sunt la îndemâna oricui, este la modă documentarul de amator. Uneori va fi mai greu să facem deosebirea, încercată şi până acum, dintre producţiile cu caracter documentar şi cele artistice. Intenţia comunicării unui singur înţeles precis e clară, de pildă, în buletinele de ştiri care abundă în catastrofe. Imagini de acelaşi tip ale unor agresiuni, bătăi sau crime cutremurătoare apar însă şi în aşa-zise filme de acţiune – uneori denumite şi filme „comerciale" – trezind în privitor doar reacţii fizice brutale.

Pe de altă parte, unele documentare, înfăţişând călătorii sau prezentarea unor monumente şi opere de artă, utilizează toate mijloacele de expresie ale comunicării poetice, sugerând multiple interpretări.

Numai prin neîncetată cultivare, citind şi văzând cât mai multe spectacole bune (nu oricare ci alese după sfatul îndrumătorilor avizaţi), vom reuşi să deosebim adevăratele valori din mulţimea ofertelor zgomotoase de înlocuitori ieftini. Filmul de artă, creat de un autor care are de comunicat semenilor săi trăiri profunde şi intense, pune în rezonanţă în privitor întreaga lui fiinţă.

Artă de sinteză, ca şi teatrul, cinematograful „de artă" este rezultatul talentului şi al strădaniei unui colectiv de profesionişti, începând cu autorul „ideii" dezvoltată în scenariu, continuând cu regizorul, care, ca un al doilea autor, îşi conturează propria interpretare a subiectului, o vede concret cu ajutorul

▸ KANETO SHINDO, *Insula*, 1960

▸▸ CHARLIE CHAPLIN, în *Timpuri noi*, 1935

scenografului – secondat de meşteşugari din toate specialităţile, de la tâmplari la croitori, cizmari, pălărieri, machiori, maşinişti, mecanici etc. etc. – apoi dirijează ca un şef de orchestră pe actorii-interpreţi, pe operatori şi monteuri, atât de mulţi colaboratori încât unele generice ale filmelor par că nu se mai sfârşesc.

Şi în imaginea cinetică pot fi realizate figuri de stil poetice; imaginea schimbătoare face să se perinde în faţa ochilor metafore, create fie prin compararea sau contopirea a două fiinţe sau obiecte statice, fie, mai ales, prin succesiunea lor în câmpul vizual.

Simbolul răsare firesc prin generalizarea, dublarea şi adâncirea sensurilor celor mai umile cadre; ajunge ca operatorul să filmeze de jos în sus un om oarecare pentru a-i da o siluetă statuară, sugerând o hiperbolă a personajului. Elipsa revine la tot pasul, prin sărirea unor fapte sau a unor momente neesenţiale pentru desfăşurarea acţiunii, iar metonimia rezultă şi ea inevitabil prin reprezentarea pe ecran a unor fragmente de corpuri, înlocuind întregul printr-o parte, cauza prin efect, abstractul prin concret.

În *Călăuza* regizorului Tarkovski, trei personaje bat cărările unui univers de noroi şi metale ruginite, „zona", pentru a ajunge într-o cameră din centrul său în care nimeni nu cuteza să intre. Filmul poate fi interpretat în fel şi chip. Explicaţia cea mai simplistă e cea politică. Mesajul artistic este, însă, mult mai subtil. Atmosfera tulburătoare, transpunerea într-un ţinut ciudat, dincolo de timpul şi spaţiul cotidianului, ritmul lent, ca în vis, al mersului prin apă, închipuie viaţa sufletească din adâncurile pline de mister ale subconştientului, unde fiecare om îşi ascunde năzuinţele cele mai profunde, către care drumul cunoaşterii e lung, anevoios şi unde, deseori e imposibil de pătruns (Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii*, pag.22).

Mijloacele de expresie ale imaginii sunt deosebit de evidente în filmul japonezului Kaneto Shindo, *Insula*, din 1960, total lipsit de text, întovărăşit doar de un fundal muzical. Camera de filmat pare a rătăci la întâmplare de-a lungul ţărmurilor, pe dealuri şi văi, întâlnind ţărani, bătrâni şi copii, jocuri şi înmormântări şi atrăgând firesc atenţia asupra frumuseţii lumii din acel petec de lume.

Mesajele poetice cele mai clare sunt transmise de obicei de filmele „de autor", izvorâte din imaginaţia şi exprimând personalitatea creatorului, nediluate de imixtiunea colaboratorilor. Charlie Chaplin a făcut astfel de filme, inventând totul, de la scenariu la personaje, interpretând rolul principal şi compunând şi muzica.

Charlie Chaplin (1889-1977)
Actor şi regizor de film englez, din 1913 în SUA. A creat filme de autor, în care şi-a conturat tipul său bine cunoscut, comic dar profund uman, care înfruntă cu ingenuitate nedreptăţile lumii, ca *Piciul* (1921), *Goana după aur* (1925), *Timpuri noi* (1935), *Dictatorul* (1940) etc.

COMPARAȚIE ÎNTRE TEATRU ȘI FILM

Cinematograful a pornit, desigur, de la reprezentația teatrală. La început se filmau numere scurte din spectacole de revistă, văzute ca din sală, apoi piese de teatru sau adaptări după romane celebre. Așa de pildă, „Hamlet", care a apărut prima dată în film în 1900, a cunoscut atât de multe ecranizări încât acestea ar putea singure retrasa o istorie a evoluției cinematografului de atunci și până azi.

O piesă de teatru are la bază o creație literară scrisă special pentru a fi jucată pe scenă, respectându-se întocmai fiecare cuvânt.

În cazul filmului, care arată mai mult decât spune (dezvoltând imaginea pe mai multe planuri, lăsând să se vadă reacțiile cele mai intime de pe figurile personajelor, descriind detalii ale mediului etc.), textul trebuie adaptat, în primul rând scurtat. Munca scenaristului de profesie este de a scoate din text ceea ce se vizualizează, reducând dialogurile la strictul necesar.

Scenariul regizoral sau „decupajul" este operația pe care o face regizorul asupra scenariului, înainte de filmare, și care constă în precizarea planurilor, a cadrajelor, stabilirea unghiurilor de vedere și a mișcărilor aparatului. Acesta exprimă viziunea autorului filmului, interpretarea lui personală, felul în care își închipuie desfășurarea lui. Alfred Hitchcock vedea dinainte atât de clar toate detaliile încât filma scenele o singură dată, nu de mai multe ori sau din mai multe părți, cum se face de obicei.

Alteori însă, textul inițial este foarte redus și trebuie amplificat prin imagini. Criticul Ion Bârna analizează (în „Dincolo de ecran") filmul *Telegrame*, pornit de la schița lui Caragiale în care din înșirarea unor depeșe se ghicește întreaga intrigă. Autorul scenariului, Mircea Ștefănescu, a completat și a dezvoltat schița inventând o serie de momente intermediare și de personaje secundare total inexistente sau doar presupuse. Din „Cafiné Central", pomenit într-o telegramă, nu putea lipsi patronul iar semnatarii unor depeșe își fac apariția ieșind din anonimat și dezvăluind dedesubturile care explică conflictele. Finalul, „pupat toți Piața Independenței", reconstituie întreaga atmosferă a vieții din provincie la sfârșitul sec. XIX, nu numai intrigile politice, conturate caricatural, dar și o anume plăcută tihnă arhaică, patriarhală.

▲ ALFRED HITCHCOCK, *Păsările*, 1961

Principala deosebire dintre teatru și film este însă determinată de *relația lor cu timpul*. Teatrul e jucat „pe viu", fiind pentru spectatori o experiență unică, deoarece chiar de la un spectacol la altul pot interveni unele schimbări, în funcție de o mulțime de factori. Doar filmarea unui spectacol îl „conservă".

Cinematograful „prezintă însă particularitatea de a nu exista decât datorită unui fascicol de lumină, proiectat pe o suprafață plană, și câteva voci." (Jean-Louis Leutrat, *Cinematograful de-a lungul vremii*, pag. 3)

◀ G. ORSON WELLES, în *Cetățeanul Kane*, 1941

▸ Laurence Olivier, actor şi regizor, *Hamlet*, 1952

Dacă fotografia, denumită „imaginea fără trup", are totuşi ca suport o foaie de hârtie sau de carton, după proiecţia unui film nu rămâne nimic palpabil, tot farmecul fiind ascuns în rola de celuloid sau într-o cutie de tablă. Prin ce se deosebeşte însă cinematograful de mama lui, teatrul? Silvio d'Amico observa că „spre deosebire de cinematograf care e imagine comentată de cuvânt, teatrul este cuvântul comentat de imagine". O altă deosebire decurge din *spaţiul* în care se desfăşoară comunicarea artistică. Actorul de teatru se află în aceeaşi încăpere cu spectatorii, ei respiră cu toţii acelaşi aer. Interpretul joacă în faţa unei săli pline, stilizându-şi gesturile şi amplificându-şi vocea pentru ca să fie văzut şi auzit şi de cei din ultimele rânduri sau de la balcon.

Dimpotrivă, actorul de film are în jurul său doar pe regizor şi o echipă de tehnicieni, fiecare ocupat cu treaba lui, el ştie că aparatul de lângă el înregistrează şi cele mai mici nuanţe ale fizionomiei, iar caracterul confidenţial al rostirii reduce tirada la şoaptă.

În teatru, actorul de pe scenă simte prezenţa publicului, îi percepe liniştea atentă sau rumoarea, aude aplauzele care-l stimulează la fel ca şi încurajările suporterilor pe sportivi, pe când în faţa camerei de filmat interpretul nu poate anticipa nicicum răspunsul publicului la mesajul său, trimis ca o scrisoare într-o sticlă pe ocean.

În spaţiul sălii de teatru, fiecare spectator are locul său fix pentru care şi-a cumpărat bilet, la o anumită distanţă de scenă, mai departe sau mai aproape, mai la dreapta sau mai la stânga, locul cel mai privilegiat, cu cea mai bună vizibilitate, fiind prin tradiţie cel al „prinţului".

Cinematograful oferă tuturor privitorilor *aceeaşi* imagine, văzută din acelaşi punct de vedere, motiv pentru care a şaptea artă a fost socotită cea mai democrată.

În cazul teatrului, spectatorul are şi el senzaţia comunicării cu oamenii vii de pe scenă, fiind obligat la o atitudine de respect, la linişte şi chiar la o ţinută îngrijită, dacă nu elegantă. La cinematograf nu există practic constrângeri – se mănâncă floricele care se vând uneori la intrare. Filmul e resimţit ca un vis, fără consistenţă.

Comparând aceeaşi piesă, *Hamlet*, de Shakespeare, pe scena teatrului şi în film, observăm mai bine adaptarea ei la condiţiile de comunicare diferite.

În teatru spectacolul e împărţit în acte care se petrec fiecare în alt decor, pe când în film acţiunea e unitară, iar ochiul aparatului de filmat o urmăreşte când în palat, când sus pe terasă sau în cimitir.

Centrarea atenţiei asupra unui personaj (ca în celebrul monolog „a fi sau a nu fi") care se face pe scenă prin reflectorul care îl scoate din umbră, beneficiază în film de prim-planuri care dezvăluie subtile nuanţe ale trăirii.

Regizorul Ion Sava nu se îndoia că Shakespeare, dacă ar fi trăit astăzi, ar fi preferat să fie cineast.

Alfred Hitchcock (1899-1980)
Regizor englez stabilit în SUA. De la primele filme, ca *Rebecca* (1939), la cel mai celebru, *Păsările* (1963), excelează în crearea de *suspense*, amânarea rezolvării unei situaţii, crescând tensiunea aşteptării şi teama până la o extremă intensitate.

Sir Laurence Olivier (1907-1989)
Actor şi regizor englez de teatru şi film, a studiat la Londra. Interpret strălucit al dramaturgiei lui Shakespeare, a realizat *Hamlet* (1948), *Richard al III-lea* (1956) etc.

CITIREA IMAGINII DE FILM

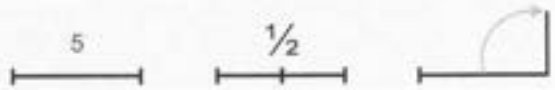
Analiza unui film, ca şi a oricărei alte opere de artă, trebuie să înceapă cu vizionarea atentă, concentrată asupra lucrării, dar şi asupra propriilor ecouri sufleteşti, ca într-un dialog. Efortul de conştientizare nu înseamnă însă crispare critică ci bucuria întâlnirii cu un prieten şi a primirii unui dar, disponibilitate. Uneori efectul unui film e la început o iritare produsă de noutatea lui şi doar în zilele următoare, cu încetul, amintirea lui poate să stârnească asociaţii şi comparaţii care îl pun într-o nouă lumină, modificându-ne părerea asupra valorii lui. Atunci trebuie revăzut.

Prima întrebare pe care e bine să ne-o punem este: „Cum a putut filmul respectiv să producă asupra mea acest efect? Prin ce mijloace anume?" (Fr. Vanoye, A. Goliot-Leté, *Scurt tratat de analiză filmică*).

Pe când imaginile statice din pictură sau sculptură dau privitorului răgazul să-şi limpezească impresiile, să-şi compare aşteptările cu ceea ce vede, să critice sau să aprobe cât timp doreşte, stăpânind situaţia, filmul îl absoarbe şi îl antrenează ca un vârtej pe spectatorul devenit victimă. Pe mulţi cinematograful îi atrage tocmai prin beţia vitezei, dată de urmăririle cu automobilul sau cu trenul, cu vaporul, avionul sau racheta cosmică.

Se uită deseori că filmul impresionează mai ales prin efectele vizuale.

Prima impresie este dată, în cinematograf ca şi în pictură, de mărimea şi formatul imaginii şi de acordul cromatic iniţial, care sugerează atmosfera sufletească (la fel ca uvertura unei opere muzicale). Dacă un tablou poate avea însă o ramă lungă, lată sau rotundă, mai mică sau mai mare, ecranul pe care vedem filmul e mereu acelaşi, de dimensiuni şi de format standard, adoptat la Congresul internaţional de la Paris, din 1909. Pentru stabilirea proporţiilor pânzei ecranului, care corespunde celor ale fiecărei fotograme din care este alcătuit filmul, cinematograful s-a slujit de experienţa de mii de ani a picturii, alegând relaţia cea mai armonioasă posibil dintre două dimensiuni, „secţiunea de aur" sau „proporţia divină" admirată mai cu seamă în Renaştere. Să ne amintim despre ce e vorba: pentru a împărţi orice linie dreaptă în două segmente inegale, dar având între ele un acord armonic, la fel cu cele muzicale, se împarte linia respectivă orizontală în două egale, o jumătate se ridică vertical, formând a doua catetă a unui triunghi dreptunghic. Ipotenuza acestuia cuprinde în ea, în afara catetei mici şi pe cea mai lungă căutată. Transpusă pe dreapta iniţială, ea o divide în cele două segmente armonice care formează laturile ecranului (în proporţie de aproximativ 3/5). Dreptunghiul a fost aşezat orizontal pentru a corespunde vederii binoculare.



▼ Obţinerea „proporţiei divine" a ecranului

În decursul timpului s-au făcut încercări de a extinde suprafaţa de proiecţie. Pentru Expoziţia Universală de la Paris din 1900, s-a construit o sală ca de circ pe ai cărei pereţi, de jur împrejurul spectatorilor, se proiecta simultan, cu 10 aparate, un peisaj filmat din balon, dând privitorilor senzaţia ascensiunii. După a treia proiecţie, spectacolul a fost interzis de pompieri, alarmaţi de căldura degajată de proiectoare (Ion Bârna, *Dincolo de ecran*).

◀ Cary Grant în filmul ***În nord prin nord-vest***, de A. Hitchcock

▼ Abel Gance, ***Napoleon*** (1927), vedere panoramică

Ecranul lat – cinemascop, intrat în uz după 1950, are o lăţime dublă faţă de cea standard. Imaginea filmată, care se întinde pe toată pânza, este însă imprimată pe o peliculă de dimensiuni normale dar folosind lentile speciale, anamorfice, care o îngustează şi o înghesuie pe suport, urmând ca alte lentile inverse adăugate la aparatul de proiecţie să o lăţească la loc.

▼ HANS HOLBEIN CEL TÂNĂR, *Ambasadorii*, 1533, *Galeria Naţională*, Londra

Anamorfoza, deformarea unei imagini prin mijloace optice, era cunoscută de chinezi şi a fost utilizată în pictură de Holbein în tabloul *Ambasadorii*, în care, la picioarele celor două portrete se întinde, ascunsă, iscălitura artistului, sub forma unui craniu (denumit în limba germană şi os (= Bein) scobit (= Hohl) şi care lăţit seamănă cu un peşte şi îşi recapătă forma doar privit dintr-o parte, de unde se vede mult îngustat.

Filmul panoramic poate fi proiectat şi fără lentile corectoare, dar atunci apare alungit pe verticală, ca personajele din picturile sacre ale lui El Greco.

Ecranul lat, impresionant, spectaculos, adaugă de fapt imaginii obişnuite doar zonele lăturalnice ale vederii periferice, mărind suprafaţa percepută, din care spectatorul trebuie să-şi selecteze singur ceea ce va privi cu maximă atenţie. Pentru a-i da acestuia timp să găsească accentele de lumină şi culoare care indică drumul compoziţional, durata planurilor care se succedă în film trebuie dublată, ceea ce încetineşte ritmul montajului. Chiar dacă apare un gros-plan, el este concurat de ambianţa din jur. „Ecranul lat este triumful elementelor exterioare împotriva interiorizării", remarca criticul de film Marcel Martin (citat de I. Bârna).

S-a emis, de aceea, ideea construirii unui *ecran variabil*, când mai înalt, când mai lat, după nevoie. În practică, acest lucru s-a realizat mereu, în cadrul ecranului standard, prin compunerea imaginii, care poate fi îngustată, fie pe verticală, fie pe orizontală, cu ajutorul unui element de decor sau al unui personaj, neutru ori aşezat cu spatele, sau a unei zone de umbră. Rezolvările regizorului Michelangelo Antonioni sunt excelente exemple.

Regizorul Abel Gance a creat în 1927 un ecran-triptic în filmul său, *Napoleon*, cuprinzând trei ecrane cu trei imagini simultane alăturate. În mod normal, perdelele negre nu lăsau să apară decât ecranul central. Dar dacă

▶ ABEL GANCE, *Napoleon*, 1927

era nevoie de o mai mare desfăşurare în spaţiu, perdelele se dădeau la o parte fără zgomot, lăsând să apară zonele laterale.

Într-unul din cadrele filmului, de pildă, cele două imagini laterale erau simetrice, reprezentând armata lui Napoleon mărşăluind pe un drum în serpentină, încadrând o hartă a Italiei. Altădată, imaginea centrală mărită era detaliul celor două imagini generale laterale. Era adică o analiză simultană în locul analizei prin montaj care se face în timp.

Ca urmare a aceloraşi preocupări, Serghei Eisenstein a lansat în 1931 ideea ecranului pătrat, ca „singura formă capabilă, prin acoperirea dinspre dreapta sau stânga, de sus sau de jos, să ofere absolut toate formele rectangulare expresive posibile" (I. Bârna).

▲ Michelangelo Antonioni, *Aventura*, 1960

Ecran standard | Ecran lat | Ecran pătrat

▼ Serghei Eisenstein, *Ivan cel Groaznic*, 1944-1946

Ca și în pictură, cadrajul înseamnă circumscrierea spațiului imaginii. În interiorul ramei tabloului poate fi grupat și cuprins tot ce interesează, alcătuind ceea ce s-a numit „o compoziție închisă" sau, dimpotrivă, câmpul pânzei prinde doar un fragment dintr-o lume

▸ Antonello da Messina, *Răstignirea*, sec XV, *Muzeul Brukenthal*, Sibiu

întinsă, care scapă în afară, nelimitată, într-o „compoziție deschisă". Dacă în pictura imobilă poate fi gustată o grupare adunată, centrifugă, statică prin excelență, domeniul filmului este desigur cel al mișcărilor centripete, pe care camera le poate urmări prin propria ei deplasare. Încadrarea permite alegerea aspectelor asupra cărora se îndreaptă atenția și stabilirea distanței de la care sunt privite, fixând cuprinderea, delimitarea câmpului vizual.

În film, *plan general* denumește ansamblul panoramei.

Planul mediu prinde atât subiectul cât și cadrul, echilibrat.

Prim-planul aduce în față eroul imaginii.

Planul american îl arată văzut până la genunchi.

Gros-planul evidențiază un detaliu al prim-planului, om sau obiect.

Capacitatea de a se apropia foarte mult de ceea ce privește dă filmului forța de impresionare necunoscută teatrului (care se obține doar parțial, privind cu binoclul, și doar atât cât permite poziția spectatorului față de scenă). Amănuntul, pus în valoare izolat, devine un element simbolic, poetic, purtător de mesaj, pe când contextul inutil din jurul său dispare din imagine, nemaitulburând concentrarea asupra esențialului. Uneori apropierea produce deformarea imaginii (folosită în filmele „horror").

Expresivitatea imaginii cinematografice depinde și de unghiul de filmare, care indică locul din care e văzută acțiunea. Mișcarea aparatului este principalul factor dinamic al filmului, mai importantă decât deplasarea în spațiu a actorilor. Și în acest domeniu experiența picturii este o mină inepuizabilă de sugestii.

Criticul Eugen Schileru, vorbind despre precinema, remarca într-o icoană din sec. XV, *Răstignirea*, de Antonello da Messina, aflată la Muzeul Brukenthal din Sibiu, toate mișcările posibile ale unei camere de filmat, de la vederea frontală, la înălțimea ochilor, la urcarea ca pe o macara, de-a lungul crucilor până la răstigniți, la plonjeul din zborul păsării înfățișând peisajul, folosind traveling înainte, apoi pe orizontală, pentru a panorama drumul pe care merg oameni și câini.

În film, poziția frontală e desigur cea mai banală. Ea poate varia, urmărind, de pildă într-un dialog, când un interlocutor când pe celălalt. Aparatul se poate mișca pe orizontală, răsucindu-se în jurul său, descriind un peisaj întins sau urmărind o fugă. El se poate roti însă și pe verticală, privind lumea de sus – în plonjeu (ca din turla bisericii, în tablourile lui Bruegel) sau de jos – în contra-plonjeu (cum se vede un monument). El poate să fie deplasat, instalat pe

un cărucior pe şine, ca un tren, lunecând lin – traveling. Un astfel de efect a fost obţinut, într-un mod empiric, în 1906, când a fost filmată o plimbare cu trăsura pe Calea Victoriei (după cum îşi amintea criticul D. Suchianu).

Pentru a surprinde unghiuri inedite, Abel Gance a legat aparatul de filmat ba pe spinarea unui cal, ba pe prora unei corăbii sau de o sanie. Într-o scenă de bătaie cu bulgări de zăpadă, a aruncat un aparat în locul bulgărelui, iar altădată, filmând o bătălie, l-a azvârlit pe traiectoria proiectilelor... (I. Bârna).

Orson Welles a folosit adâncimea câmpului pentru a introduce în cadru acţiuni paralele.

Regizorul Lucian Pintilie, în filmul *O vară de neuitat*, 1994, a opus în acelaşi fel, pe planuri diferite, imaginea luminoasă a unei familii fericite şi în fundal siluetele sumbre ale victimelor urii şi războiului.

După cum se vede, în cinematograf, spaţiul şi timpul nu pot fi despărţite, spaţiul e perceput prin mişcare iar deplasarea trebuie să aibă loc în spaţiu.

Înregistrarea mişcării a fost de aceea problema principală a cineaştilor dintotdeauna.

Transfocarea este operaţia folosită în cinematografie şi televiziune, adică mişcarea de apropiere sau depărtare a imaginii de la planul general la prim-plan şi invers. Stăpânirea aparaturii complicate de filmare a impus o formare complexă – artistică şi tehnică – a operatorilor care înregistrează imaginile (în secţii speciale ale Universităţilor de Cinematografie).

Perfecţionarea tehnică cea mai practică datează din 1962; pentru filmarea competiţiilor sportive s-a inventat obiectivul cu distanţă focală variabilă, *zoom*-ul, care printr-o răsucire a unui pivot permite vederea clară mai departe sau mai aproape, înlocuind astfel printr-o singură piesă mai multe obiective care trebuiau schimbate între ele sau o întreagă instalaţie de traveling.

◀◀▼ Gros-plan, G. Orson Welles

◀◀▼▼ Prim-plan, Greta Garbo şi John Gilbert, în ***The Flesh and the Devil***, 1927

◀ Plan mediu, Leopoldina Bălănuţă în *Fefeleaga*, regizor Mircea Veroiu

▼ Lucian Pintilie, *O vară de neuitat*, 1994

DRUMUL COMPOZIȚIONAL AL IMAGINII DE FILM

Și în film drumul compoziţional se desfăşoară la fel de firesc precum în toate celelalte arte vizuale, doar că aici, prin mişcarea succesivă a cadrelor care se înlocuiesc unul pe altul, poteca îşi schimbă mereu direcţia şi parcursul, surprizele se precipită şi se leagă între ele.

Modalităţile de structurare a imaginii rămân aceleaşi, folosind liniile desenului, valorile luminii şi umbrei şi forţa de sugestie a culorilor ca şi excitaţiile polisenzoriale determinate de materialele înfăţişate. Reflectorul scenei atrage atenţia pe rând asupra personajelor sau detaliilor semnificative, în ordinea stabilită de autorul filmului, pentru a-şi comunica trăirea sa artistică, a cărei tonalitate variază după cum elementele înfăţişate se acordează între ele sau se înfruntă.

Urmărirea drumului compoziţional static este înlocuită în film prin antrenarea privirii pe direcţia mişcării, a cărei viteză poate varia de la lenta ridicare a unei priviri la ameţitoarea cursă de automobile sau avioane. Spaţiul poate fi străbătut în toate sensurile, în profunzime sau venind peste spectator (ca celebrul tren al fraţilor Lumière).

Ca şi în teatru, memoria reţine din film cadrele cheie, asupra cărora regizorul s-a oprit şi a insistat, dându-le valoare de simbol.

Să luăm ca exemplu câteva scene din filmul *O noapte furtunoasă,* de I.L. Caragiale, (scenariul şi regia Jean Georgescu), una din primele realizări ale cinematografiei româneşti. Într-un cadru memorabil, Rică Venturiano (Radu Beligan) e văzut compunându-şi celebra declaraţie de dragoste („Angel radios...") care declanşează intriga. Plasat în dreapta ecranului, el e conturat de linii oblice dinamice, care merg spre stânga, repetate de umbra lui (direcţia care trezeşte în privitor împotrivire, spre deosebire de cea din stânga spre dreapta, cea activă). Personajul este caracterizat prin joben, baston şi întreaga ţinută cu pretenţii sociale, cadrul contrastant constă din masa săracă de lemn şi reclama de băutură a cârciumii. Imaginea e caligrafiată cu claritate şi nerv.

Scena prinderii lui Rică Venturiano, încolţit din toate părţile în casa lui Jupân Dumitrache, e filmată de sus, pentru a cuprinde şi detaşa între ele personajele, ca şi pereţii odăii mici cubice, definită cu rigoare de verticale şi orizontale – repetate de dungile scoarţelor de pe podea. Imaginea înregistrează un moment de suspans al filmului, după care va urma explicaţia şi finalul. Filmul *O noapte furtunoasă* a fost realizat în anii '40–'41, în condiţiile grele ale celui de-al Doilea Război Mondial (cu toate exterioarele construite în

▾▾ I. L. Caragiale, ***O noapte furtunoasă***, regizor Jean Georgescu, 1941

▾ Radu Beligan ca Rică Venturiano

studio din cauza camuflajului (a interzicerii luminilor pe stradă, vizibile pentru avioanele duşmane), dar cu o echipă de excepţie. A fost primul succes al Oficiului Naţional Cinematografic, condus de regizorul şi scriitorul Victor Ion Popa şi de cel mai bun critic, D. I. Suchianu, având ca regizor pe Jean Georgescu (care lucrase 10 ani la Paris), ca scenograf pe graficianul Aurel Jiquidi, muzica de compozitorul Paul Constantinescu, un operator şi o monteuză veniţi de la Paris, machiorii de la Berlin, iar ca actori, pe Radu Beligan, Alexandru Giugaru, G. Demetru etc.

După cum se vede, şi în film legile fireşti ale imaginii – cele ale firii – rămân toate în picioare. Cadrajul e determinat logic de centrele de interes, acţiunea se citeşte nu numai urmărind scenariul literar, ci mai ales urmărind dinamica mişcărilor, transmisă prin oblice şi excitaţiile alternative ale suprafeţei retinei.

Prin focalizarea detaliului, filmul pătrunde în viaţa secretă a personajelor. Privitorul pierde relaţia socială obişnuită, dobândind ubicuitatea – plasarea în spaţiu oriunde şi oricând – a ochiului lui Dumnezeu. „Ecranul e ca o gaură de cheie", spunea Francis Carco, „prin care privim indiscret, pătrunzând în intimitatea personajelor, citindu-le gândurile".

Evidenţierea centrelor de interes se poate face şi utilizând proprietăţile lentilei aparatului de filmat.

În mod normal, dacă ne aţintim privirea asupra unui obiect, îl vedem clar (cu celulele petei galbene de pe retină) în timp ce tot restul câmpului din jur apare imprecis. Aparatul de filmat, ca şi cel de fotografiat, poate fi reglat, fie asupra unui punct, fie asupra întregii imagini, pentru a arăta limpede o zonă mai aproape sau mai departe de noi, lăsând să se vadă distinct, fie primul plan, fie ce se află în depărtare. Această capacitate de dirijare a atenţiei este folosită curent (mai demult se făcea prin schimbarea lentilelor cu diferite distanţe focale, azi prin reglare automată – zoom). În modul cel mai empiric, Griffith întuneca marginile obiectivului său cu un halo de umbră, lăsând să se vadă în lumină doar centrul şi îl muta pe rând asupra unui personaj sau unui obiect.

Unii regizori preferă să-şi regleze lentilele astfel încât să se vadă la fel de clar tot câmpul, invitând privirea spectatorului să sară, după cum e chemată, de la primul la ultimul plan, (care dobândeşte astfel valoarea unui al doilea erou, în dialog cu primul). Orson Welles, ca şi Eisenstein, a obţinut astfel amploarea unor scene de masă, simfonice. În aceste condiţii, un personaj poate străbate, sub ochii noştri, o distanţă mare în profunzime, fără să fie nevoie să se monteze din bucăţi mai multe planuri succesive.

▼ I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, regizor Jean Georgescu, 1941-1943

Jean Georgescu (1901-1994)
Regizor, scenarist şi actor de film şi teatru. După primele filme (*Milionar pentru o zi*, 1924, *Maiorul Mura*, 1928) a lucrat la Paris, din 1930, timp de 10 ani. A ecranizat mai multe piese de teatru şi schiţe de Caragiale, începând cu *O noapte furtunoasă* (1943), socotit prima reuşită a cinematografiei româneşti, apoi *Lanţul slăbiciunilor"* (1952), *Mofturi* (1965) etc. A realizat şi filme cu teme de actualitate ca *Visul unei nopţi de iarnă* (1946) sau *Directorul nostru* (1955).

Aurel Jiquidi (1896-1962)
Desenator, caricaturist şi scenograf, a lucrat la Teatrul din Iaşi (din 1917) apoi la Teatrul Naţional din Bucureşti (din 1926). A ilustrat *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, nuvele şi schiţe de I. L. Caragiale, faţă de care avea o deosebită afinitate etc.

TIMPUL ŞI RITMUL FILMULUI

MONTAJUL ŞI MIXAJUL

O mişcare poate fi rapidă sau lentă, lină sau smucită, accelerată sau frânată. În toate cazurile, ritmul, pornit din muzică, este cel care defineşte în artă desfăşurarea armonică în timp.

În film, tempo-ul acţiunii este dat într-o bună măsură de mişcarea aparatului de filmat, plimbat lent, monoton sau deplasat cu mişcare rapidă. El depinde de viziunea regizorului dar şi de interpretarea operatorului, care este „ochiul viu",

▸ S. Eisenstein, schiţă pentru *Alexandru Nevski*, 1938

cu reacţii personale, imprevizibile. De aceea, o bună colaborare între un regizor şi un operator este, de obicei, urmarea unei afinităţi reciproce şi a unei îndelungate colaborări.

Fiecare imagine înregistrată pe peliculă e o fotogramă (24 pe secundă). O succesiune neîntreruptă de imagini „citită" de camera de luat vederi din clipa începerii filmării (comandată: „motor!") până la întreruperea filmării (comandată: „stop!") se numeşte cadru (atenţie, cuvântul „cadru" poate să însemne şi cuprinderea câmpului vizual al camerei de filmat, prin asemănarea cu o pictură încadrată, înrămată).

Un grup de cadre legate între ele prin aceeaşi idee sau filmate în acelaşi loc formează o secvenţă. Dacă echivalentul în limba vorbită a unui cadru ar fi o propoziţie simplă, scurtă, secvenţa ar fi o frază complicată, ramificată. Unii regizori se ambiţionează să filmeze de la început, definitiv, acţiunea, lipind doar secvenţele una câte una (ca Hitchcock care nu „trăgea duble" şi nu arunca peliculă).

Ritmul unui film este însă obţinut mai cu seamă prin „compunerea" lui la masa de montaj. Acolo regizorul şi monteuza (de obicei o femeie) revăd tot materialul filmat, selectează secvenţele cele mai reuşite, taie ce nu trebuie şi asamblează bucăţile de peliculă în ordinea dorită de regizor care simte câtă vreme trebuie să dureze – în fracţiuni de secundă – fiecare gest, fiecare cadru. Montajul (în engleză „cutting", în germană „Schnitt") este, desigur, faza cea mai palpitantă a creării unui film, momentul în care autorul lui, după ce s-a zbătut să stăpânească o armată de colaboratori (care doreau, fiecare, să-şi impună personalitatea), rămâne în sfârşit stăpân pe creaţia lui şi-i dă forma finală la care a visat de la început, dar care s-a îmbogăţit pe parcurs cu o mulţime de idei, asociaţii şi sugestii poetice.

Montajul este cel care trasează de fapt drumul compoziţional de ansamblu, firul conducător al întregului film, atrăgând atenţia spectatorului pe rând asupra centrelor de interes eşalonate pe parcurs, impresionându-l prin varietatea şi contrastul lor, ca într-o mare pictură, desfăşurată în timp. „Ce este zâmbetul Monei Lisa altceva decât un montaj de aspecte infinitezimale? Cum se poate explica altfel construirea lui şi fascinaţia lui?", se întreba criticul Eugen Schileru (*Preludii critice*, pag. 231).

Eisenstein remarca: „O alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu atât cu suma, cât cu produsul lor, rezultatul calitativ fiind superior ambelor" (Bârna, *op. cit.* pag. 208).

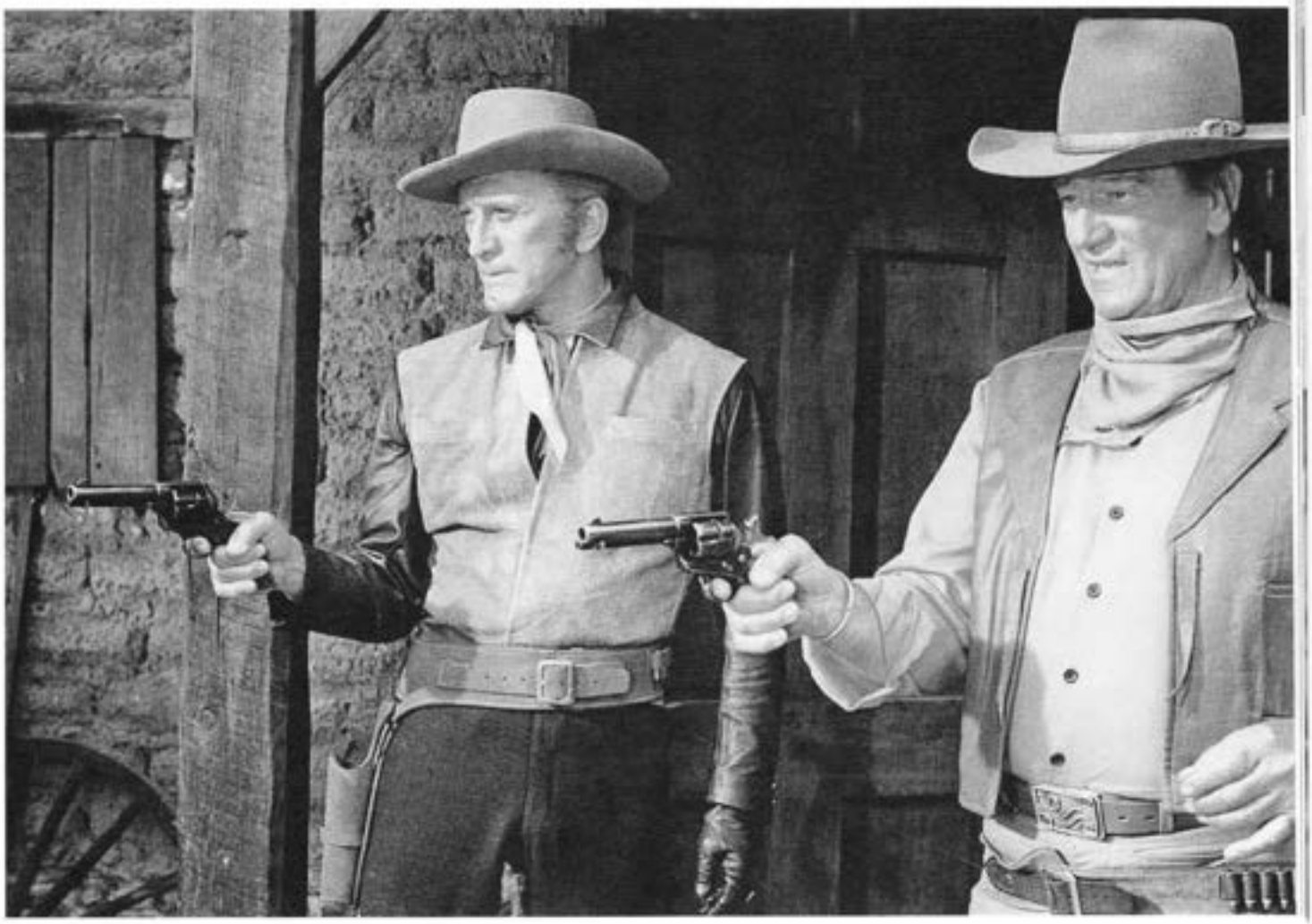
Prin montaj pot fi stabilite comparaţii sau metafore, urmărite destine paralele etc. Tot el elimină timpii morţi, scurtează lungimile care ar slăbi tensiunea (Voltaire spunea: „Secretul plictisirii e de a spune totul"). Montajul este însă cel care dă ritmul filmului, „pulsul", bătaia inimii lui, după expresia lui Jean-Luc Godard. Trecerea de la un cadru la altul se face, de obicei, prin

tăierea și *lipirea* lor, ca și cum am clipi. Între două imagini diferite se poate face o *înlănțuire* (în franceză „enchainement"), o topire a uneia într-alta, acționând în povestire ca o virgulă. *Întunecarea* imaginii care se topește în întuneric (în franceză „fondu") semnalează încheierea unei secvențe, ca un punct după o frază. Se recurge la *fondu* și pentru a marca trecerea timpului, care poate fi sugerată și prin alte moduri (arătându-se ceasuri, calendare, succesiunea anotimpurilor).

Încă din 1915, D. W. Griffith găsise metoda continuității narative prin modul în care lega între ele imaginile, fie prin privire (un personaj privește – vedem ce vede el) sau pe sunet (un personaj aude – vedem de unde vine sunetul). Înlănțuirea logică a imaginilor merge de la ansamblu la detaliu. Succesiunea firească a curgerii timpului este deseori întreruptă de amintiri, întoarceri înapoi, figurate în film prin ceea ce se numește *flash-back*, intercalarea unor episoade din trecut.

Limbajul propus de cinematograful american, mai ales în filmele de duzină, comerciale, urmărește naturalețea, prin citirea cât mai facilă a acțiunii. Tradiția a fost stabilită de genul cel mai popular de producție, „western"-ul, în care eroul, un cow-boy voinic și strașnic pistolar, apără dreptatea de forțele răului, care în mitologia americană sunt reprezentate fie de pieile roșii, fie de bandiți. Regizoarea Cristina Nichituș remarca „dispoziția fiecărei imagini de a se lega strâns de celelalte, de a o cere pe următoarea (elemente din planul al doilea dintr-o imagine devin centrul de atenție în imaginea următoare); acțiunea și spațiul sunt fragmentate în mai multe cadre, apoi spațiul este lăsat din nou întreg, reprezentat într-o viziune unitară, în așa fel încât spectatorul să știe mereu ce anume privește și unde se află, percepând o acțiune continuă într-un spațiu fluid („Cu diligența prin pădurea de fagi", pag. 169).

▼ *Comoara din tren*, KIRK DOUGLAS, JOHN WAYNE, 1967



Probabil din pricina acestei tradiţii a apărut atât de neobişnuit filmul *Cetăţeanul Kane*, făcut în 1941 de Orson Welles, pe atunci în vârstă de 26 de ani, care a fost coautorul scenariului, interpret principal, regizor şi scenograf şi se pare că a cusut chiar el unele costume. Filmul povesteşte viaţa unui cunoscut editor de ziar, ajuns mare bogătaş, dar căruia banii nu-i aduc fericirea. Structura filmului rupe cursul firesc, liniar al biografiei, începând cu moartea eroului, amintind apoi copilăria lui şi relatând diferitele episoade ale vieţii lui ca pe mărturii ale unor apropiaţi. Filmarea foloseşte tot ce se poate face cu o cameră, toate trucurile posibile pentru a sugera dramatismul, contraste de umbră şi lumină, de plin sau gol, de materialitate a obiectelor etc. Critica a remarcat, pe bună dreptate, că acest film nu putea fi o piesă de teatru.

După apariţia cinematografului sonor, a devenit extrem de important şi *mixajul audio-vizual*, pentru a alterna şi a împleti cât mai firesc cele două tipuri de mesaje care, cumulate, riscă să provoace confuzie şi oboseală (mai ales dacă apare pe ecran şi traducerea scrisă a textului). Dialogul este extrem de redus în film, suplinit de gest şi mimică, înregistrarea sonoră se face, de obicei, după montaj, pe forma finală a filmului. Actorii îşi citesc replicile privind filmul, la fel ca şi în cazul dublării în altă limbă. Procedeul dublării are avantajul de a elibera imaginea de textul scris, dar şi marele dezavantaj de a anula vocea actorului, cu timbrul şi inflexiunile specifice care-i dau farmec. De multe ori textul tradus nici nu poate fi adaptat mişcărilor gurii actorilor.

Filmul *Reconstituirea* îşi datorează în mare parte forţa de impresionare montajului şi mixajului audio-vizual. În paralel cu acţiunea principală (reconstituirea dură şi stupidă a unui delict minor – o bătaie între tineri), de pe stadionul din apropiere se aud din când în când, în fundal, strigătele suporterilor unui meci de fotbal, în puternic contrast cu scenele tragice din imagine, iar la sfârşit, când unul dintre tinerii anchetaţi moare, porţile stadionului se deschid şi mulţimea trece puhoi, nepăsătoare.

▼ GEORGE MIHAIŢĂ în *Reconstituirea*, regizor L. PINTILIE, 1969

▲ ▶ VLADIMIR GĂITAN în *Reconstituirea*, regizor L. PINTILIE, 1969

George Orson Welles (1915-1985)
Actor, regizor şi scenarist american de teatru şi film. A interpretat roluri importante, a condus teatre, a pus în scenă *Julius Caesar*, de Shakespeare, în haine actuale din 1937, a produs panică transmiţând la radio o piesă despre invazia extratereştrilor (1938).
A turnat la Hollywood *Cetăţeanul Kane*, rezolvând în mod original structura scenariului (recompunerea unei biografii din mărturii) ca şi pe cea a spaţiului.

ACTORUL DE FILM - STARUL

Actorul de teatru are menirea de a intra în pielea unui personaj, schimbându-şi pe durata piesei înfăţişarea, comportamentul, întreaga personalitate, trăind rolul scris de autorul dramatic. O memorie ieşită din comun şi o dicţie perfectă fac parte din dotarea pe care se poate sprijini talentul.

În principiu, şi unui actor de film i se cer aceleaşi calităţi, mai ales dacă joacă într-o ecranizare a unei piese arhicunoscute, cum sunt cele ale lui Shakespeare sau Molière, la care nu se poate schimba niciun cuvânt. Se citează şi printre actorii de cinema exemple de dăruire totală vocaţiei, de muncă îndârjită pentru înţelegerea în adâncime a personajului interpretat, de contopire totală cu acesta. Robert de Niro a slăbit sau s-a îngrăşat în vederea compunerii unui rol, a învăţat să boxeze sau s-a familiarizat cu diverse meserii.

De obicei însă, construirea filmului din bucăţele, turnate nu în ordinea succesiunii lor cronologice ci depinzând de condiţii exterioare, cum sunt cele meteorologice (dacă e nevoie de

◀ Rudolf Valentino

◀◀ Robert de Niro

◀ Shirley Temple

▸ Marlene Dietrich

ploaie şi nu e suficientă cea produsă artificial etc.) schimbă prestaţia actorului, căruia nu i se mai cere să înveţe pe dinafară textul întreg şi să-l debiteze şnur ci doar să acopere cu prezenţa sa scenă cu scenă, pe sărite. În acest caz, măiestria actoricească începe să conteze mai puţin decât personalitatea şi farmecul, desigur şi talentul înnăscut. Doar aşa se explică ascensiunea peste noapte a unor vedete pe care un regizor le-a întâlnit întâmplător sau faima de care s-a bucurat de la 4 la 10 ani Shirley Temple, pe atunci socotită cea mai iubită stea a Americii.

Specificul filmului a jucat cel mai mare rol în naşterea „star"-ului ca model uman şi obiect al adoraţiei publicului. Apropierea vizuală, prin *prim-planuri*, de fiinţa actorului dă privitorului iluzia unei intimităţi care se stabileşte în viaţa reală numai între persoane care au înlăturat între ele barierele obişnuite. *Gros-planul* ne lasă să pătrundem în imediata apropiere a trupului, în zona de aer de 15-20 cm socotită de fiecare om ca proprietatea sa personală, ca o extensie a corpului. Această familiarizare, care e de obicei efectul unei atracţii, se confundă, datorită filmului, cu cauza resimţirii atracţiei.

▸ Greta Garbo

La asta se adaugă repetarea întâlnirilor cu actorul sau actriţa preferată în alte filme şi iluzia unei comunicări posibile ca în dragoste. Predilecţia publicului pentru anumite staruri are însă şi alte explicaţii mai complexe, de ordin social.

În trecut, regii şi nobilii, apoi actorii şi actriţele de teatru sau de operă ofereau publicului modele umane de prestigiu, pe care marele public se străduia să le imite, tot ei lansau moda în îmbrăcăminte, coafură sau machiaj. Prin audienţa sa internaţională, cinematograful a întrecut încă de la apariţie puterea de influenţare a altor spectacole, asumându-şi rolul de a întrupa în vedetele lui aspiraţiile cele mai diverse ale oamenilor.

Amintindu-ne succesiunea starurilor pe firmamentul cinematografului, de la naşterea lui, acum un secol, şi până azi, vom observa că adevăratul motiv al celebrităţii la un moment dat a unui actor, ca şi al apunerii strălucirii lui, este schimbarea idealului uman de la o generaţie la alta.

Din perioada filmului mut, de la 1900 până la Primul Război Mondial, s-a păstrat amintirea unor doamne şi domni respectabili, adulţi, gravi, cu haine negre şi pălării impozante (chiar şi comicii, ca Malec care nu zâmbea niciodată). Rămâne tipică înfăţişarea unor dive ca Francesca Bertini sau Pola Negri, cu ochii umbriţi şi pielea pudrată, foarte albă.

Rudolf Valentino, pieptănat lins, cu cărare, cu gura mică machiată, a stârnit probabil cea mai contagioasă adoraţie înregistrată vreodată.

Pola Negri

Mai multe femei s-au sinucis din cauza lui, iar pe mormântul lui s-au aşternut flori timp de 30 de ani.

Suedeza Greta Garbo a apărut pe ecran în anii '20, slabă, în rochii drepte, tunsă „garçonne" (băietană). Celebritatea a venit mai târziu, când silueta ei unghiuloasă s-a rotunjit îmbrăcată în veşmintele elegante, feminine ale anilor '30.

Expresia tristă a ochilor ei mari, glasul ei şoptit, într-un registru profund, lăsau să se bănuiască o viaţă sufletească adâncă şi complexă, care tocmai lipsea în societatea mondenă contemporană.

Marlene Dietrich a întrupat în aceeaşi perioadă tipul de „femeie fatală", care atrage irezistibil, dar respinge cu cochetărie.

Criticul D. Suchianu i-a consacrat o analiză pătrunzătoare, observând îmbinarea pe chipul ei a trăsăturilor pasionale (gura cărnoasă, pometii proeminenţi) cu puritatea (fruntea mare, netedă şi tenul luminos, de copil).

Prin anii '60, idealul tineretului care-şi dorea o viaţă liberă de prejudecăţi, fără ambiţiile de îmbogăţire prin muncă îndârjită ale părinţilor lor (care trebuiseră să repare dezastrele celui de-al Doilea Război Mondial), a fost reprezentat de Brigitte Bardot, cu părul lăsat să crească în voie, îmbrăcată în blugi, cu picioarele goale şi vorbind urât, ca băieţii.

Francezii lansaseră sloganul: „Il est interdit d'interdire", iar generaţia celor cu câţiva ani mai tineri, „hippies", avea să o rupă cu traiul civilizat, să-şi pună flori în păr, preferând dragostea războiului.

Speculând efectul de fascinaţie al starurilor, managerii industriei filmului le-au transformat în obiecte publicitare.

Vedetele sunt impuse atenţiei publicului prin toate mijloacele – afişe, fotografii, articole în presă. Viaţa lor particulară e falsificată şi nu o dată au fost montate scandaluri pentru a face să vorbească lumea.

Brigitte Bardot şi Bob Zaguri în *Buzios* (1964)

Brigitte Bardot

CREATORUL FILMULUI – REGIZORUL

„Regizorul... vede filmul înainte ca acesta să existe... este primul spectator", scrie Ion Bârna (*Dincolo de ecran*, pag. 244), citând apoi precizările regizorului René Clair: „Autorul unui film este acela care decupează scenariul, conduce realizarea materială şi efectuează montajul scenelor realizate" (op. cit. pag. 253).

Într-adevăr, cele trei etape principale ale alcătuirii unui film sunt *decupajul, filmarea* şi *montajul.*

Decupajul este o lucrare scrisă în care subiectul, povestirea filmului este detaliată pe scene până în cele mai mici amănunte, stabilind unde, cum, când şi cât să se filmeze.

Scenariul poate fi scris special pentru film, poate fi prelucrarea unui roman, a unei piese de teatru etc., adică o scriere a unui om de litere, dar decupajul este creaţia originală a regizorului, reprezintă fixarea în cuvinte a trăirii artistice pe care acesta consideră că trebuie să o întrupeze în film şi să o comunice publicului.

Decupajul e rezultatul unui efort de conştientizare a propriilor fenomene sufleteşti, a celor pe care vrea să le trezească spectatorilor şi a mijloacelor de comunicare şi implicit de manipulare prin care va stabili legătura cu aceştia. Deseori el e însoţit de schiţe indicând compoziţia imaginilor şi plasarea personajelor în decor. Eisenstein „vedea" dinainte cu claritate fiecare cadru.

Din etapele de pregătire face parte şi alegerea echipei de lucru: a actorilor, operatorilor, scenografului, monteurului etc.

În sfârşit, are loc filmarea. Spre deosebire de teatru, un film nu se turnează neapărat în ordinea cronologică a povestirii ci, după cum e posibil, uneori începând cu sfârşitul. Lucrul cu actorii e, de aceea, mai anevoios, aceştia trebuind să intre în pielea personajului doar pentru fragmentul respectiv.

Regizorul e nevoit să facă efortul de a stăpâni „timpul" filmului şi a-l construi din bucăţele ca un puzzle, prin operaţiunea de montaj.

El trebuie să domine şi „spaţiul", alegând imaginea unică (din multitudinea celor înregistrate pe peliculă), spre a fi transmisă publicului (care, spre deosebire de teatru, vede acelaşi lucru oriunde ar fi aşezat în sala de spectacol).

Filmarea propriu-zisă este realizată practic de către operator.

Prezentat în câteva cuvinte, lucrul unui regizor pare însă mult mai simplu, dacă nu mai uşor decât este în realitate.

Ar trebui câteva manuale pentru a cuprinde tot ce trebuie să ştie, să poată şi să rezolve un regizor.

Dificultatea cea mai mare este cea a reunirii unor calităţi diverse şi care de obicei par incompatibile, cum ar fi talentul poetic cu spiritul organizator şi priceperea dirijării la care se adaugă simţul afacerilor. Ideea unui film îţi poate veni într-o clipă, dar e foarte greu să ţii aprinsă flacăra artei timp de luni de zile cât durează toate etapele realizării lui, tras în toate direcţiile de o mulţime heteroclită de colaboratori, turnând în condiţii deseori ingrate (e suficient să ne amintim de *Reconstituirea*).

▼ S. Eisenstein, schiţă pentru *Alexandru Nevski*, 1938

▼ S. Eisenstein, *Alexandru Nevski*, 1938

ROLUL OPERATORULUI

În mod ideal, regizorul este cel care ar trebui să vadă exact ce va apărea pe peliculă. în fapt, aici mai apare o verigă de legătură care poate întări sau slăbi articulaţia unui film. Operatorul a fost, de aceea, comparat cu un instrumentist care interpretează partitura, filtrând-o prin propriul său temperament.

El priveşte imaginea prin obiectiv şi poartă răspunderea, în egală măsură ca şi regizorul, pentru calitatea ei artistică. Regizorul este cel care „prevede" imaginea, mai mult sau mai puţin precis, tot el este cel care indică locul şi poziţia personajelor (în colaborare strânsă cu scenograful), ca şi distanţa de la care trebuie arătate.

Michelangelo Antonioni preciza cu grijă locul fiecărui element al imaginii, gândită ca o operă de artă compusă sugestiv din panouri. În „Deşertul roşu", a vopsit pomii pentru a da peisajului atmosfera stranie dorită.

Operatorul este însă cel care încadrează efectiv fiecare fotogramă, care simte şi corectează lumina, care dă la o parte un detaliu care ar atrage atenţia parazitar...

Istoria filmului românesc pomeneşte operatori – artişti talentaţi ca Vasile Gociu, prezent în toate cronicile perioadei interbelice. De obicei, regizorul colaborează constant cu un anume operator cu care se înţelege mai bine, între ei stabilindu-se un fel de simbioză.

◂ M. ANTONIONI, schiţe stg. *Eclipsa*, 1962, dr. *Profesiunea reporter*, 1975

◂ M. ANTONIONI, schiţe stg. *Blow up*, 1966; dr. *Identificazione di una donna*, 1982

◂ MICHELANGELO ANTONIONI, scene din filmul *Deşertul roşu*, 1960

Michelangelo Antonioni (1912-2007)
Jurnalist şi critic, apoi cineast interesat de documentar, apoi de lung metraje, s-a exprimat mai ales prin imaginea filmică, remarcându-se prin încadrări, compoziţii şi acorduri cromatice inedite.

▲ Stan Laurel şi Oliver Hardy

Cel mai intim colaborator al regizorului, scenograful este cel care „vede", dar mai ales „face văzute" închipuirile autorului filmului, realizându-le concret în imagini în material definitiv. Datorită lui, actorii îşi schimbă înfăţişarea intrând în pielea personajelor iar decorul dobândeşte atmosfera dorită.

Dacă în teatru distanţa până la spectatori, dar mai ales convenţiile acceptate, invită la stilizare şi permite desfăşurarea fanteziei artistice, care poate merge până la imagini abstracte, în film iluzia realităţii este condiţia transpunerii privitorului în lumea de dincolo de ecran.

Costumele, machiajul, bărbile şi mustăţile trebuie să pară adevărate. Doar modificând forma şi culoarea părului, scenograful poate transforma total înfăţişarea unui actor. Actorul Lino Ventura, în rolul lui Jean Valjean din *Mizerabilii,* după Victor Hugo, apare în cinci etape ale vieţii sale, odată ca ocnaş, cu capul ras, apoi cu barbă întunecată, în anii următori cu mustaţă, apoi cu favoriţi şi la sfârşit cu părul cărunt (*L'Express*, 1982).

În perioada interbelică, tipul junelui prim, romantic prin excelenţă, era întrupat de Errol

▶ Alberto Sordi

▶▶ Errol Flynn

◀◀ Charlie Chaplin

◀ Radu Boruzescu, afiş pentru *Revizorul*, de Gogol, din proteze dentare, regia L. Pintilie, scenografia P. Bortnovschi şi Mbruna şi Radu Boruzescu

Flynn, sportiv de salon, mare mânuitor al floretei. Mustăcioara lui subţire, ca două linii oblice, rima cu sprâncenele ridicate patetic, exprimând pasiunea. Ansamblul acestor podoabe capilare a fost arborat de mulţi irezistibili şi parodiat mai târziu de comicul italian Alberto Sordi.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Humphrey Bogart a întrupat în *Casablanca* eroul romantic patriot, capabil de o dragoste intensă, dar şi de sacrificiu în interesul ţării sale. Figura lui prelungă avea de altfel aceeaşi structură cu cea a primilor romantici de prin 1830, Chateaubriand, Chopin sau Musset.

Cel mai bun exemplu de caracterizare a unui tip uman prin mijloace scenografice rămâne însă Charlie Chaplin, care a dat viaţă personajului celui mai evocator al unei lungi perioade din istoria filmului, de la cel mut la sonor şi color. Mustaţa în moda timpului (o purta şi Hitler), ca şi pălăria şi bastonul, trădează pretenţiile de eleganţă ale unui sărăntoc cu ghete rupte.

Decorul este de cele mai multe ori în film cel natural, peisaj, stradă sau interior de casă. Western-urile pun în valoare priveliştile insolite din munţi, dar aceştia nu trebuie să fie neapărat cei indicaţi pe hartă ci substituiri.

◀ Humphrey Bogart

Decorurile construite în studio reconstituie uneori străzi întregi (același orășel cu ulița pe care se află saloon-ul, biroul șerifului, magazinul și frizerul, utilată cu bârne de care se leagă caii, a apărut în nenumărate filme western).

Hollywood-ul a excelat în perioada interbelică în interioare somptuoase, cu scări imense pe care cobora diva maiestuos, cântând, și pe care încăpea o nenumărată figurație.

Expresivitatea ambientului echivalează pe cea a actorilor, cu care intră într-un dialog continuu, acționând în acord sau în contrast cu aceștia. Un explorator are de la început ca partener ținutul sălbatic pe care și-a propus să-l cerceteze. Jungla toridă sau polul înghețat au oferit mereu variate teme de film. În toate cazurile, problemele de compoziție, desen și culoare cer scenografilor o solidă formație profesională artistică și în primul rând talent, sensibilitate și cultură.

În *Călăuza* tot parcursul drumului inițiatic nu a fost desigur decât o fericită folosire a unor bălți, bazine și ruine industriale, pe care un regizor și un scenograf inspirat le-au întâlnit în cale, învestindu-le cu misterul și farmecul unor simboluri.

Decorul poate fi însă filmat și separat și introdus în cadru prin proiectarea lui din spate, pe un ecran transparent. Multe urmăriri în mașină folosesc acest truc, care face posibil ca personajele să vorbească între ele, în timp ce rulează cu o viteză amețitoare.

Scenograful e deseori și cel care creează afișul filmului, care poate fi o producție artistică independentă (ex. *Revizorul*, de Gogol).

▸ Folosirea unor simboluri vizuale, ***Călăuza***, regizor ANDREI TARKOVSKI, 1979

▾ Realizarea decorului pe calculator în filmul ***Gladiator***, regizor RIDLEY SCOTT, 2000

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ ALE FILMULUI

Ca orice altă imagine, şi cea de pe ecran este alcătuită din desen (care indică locul şi proporţiile elementelor compoziţiei, care-i formează structura şi-i conturează detaliile), valori de lumină şi umbră (a căror contraste sugerează conflictul dramatic), culoarea (care provoacă implicarea zonelor profunde ale subconştientului) şi materialele înfăţişate (declanşând excitaţiile polisenzoriale).

Desenul este, desigur, o importantă etapă de lucru în conceperea de către regizor a structurii de ansamblu a fiecărei scene – dovadă rămân schiţele pomenite ale lui Eisenstein sau Antonioni – ca şi în proiectarea decorurilor şi costumelor de către scenografi. Dar chiar fără a fi înregistrat pe hârtie, desenul acţionează în mintea şi în imaginaţia oricărui cineast ca un mod de gândire în imagini.

Lumina şi umbra. „Tot ceea ce trăieşte pe peliculă trăieşte prin lumină. Filmul se scrie cu lumină, stilul se exprimă prin lumină. Lumina e materia filmului – lumina e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire", scria Fellini (citat de C. Nichituş în *Cu diligenţa în pădurea de fagi*, pag. 49).

Folosirea luminii în cinematografie a determinat specializarea în „lighting-design" a multor regizori şi scenografi. Azi ei învaţă să stăpânească aparatura mereu mai complicată a sistemelor de reflectoare dirijate prin computer. Modul de luminare a personajelor a folosit la început experienţa fotografilor de portrete care doreau să-şi înfăţişeze modelele cât mai avantajos. Şi Griffith crea o aureolă luminoasă în părul actriţelor sale aşezând un reflector în spatele lor.

Cu timpul s-a stabilit un sistem, folosit în filmele americane obişnuite, pentru luminarea unui personaj:

1. *o sursă principală,* de sus (key light), îi reliefează prezenţa dar dă umbre dure;

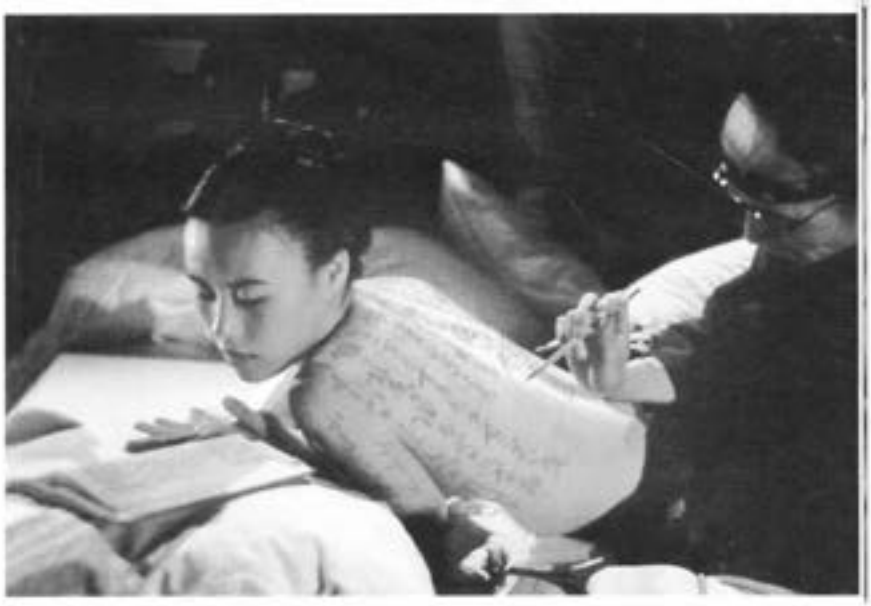
2. *o altă sursă, joasă, difuză* (fill light) are rolul să modeleze volumele îndulcind primele umbre tari;

3. o alta, aşezată *în spatele actorului,* marchează spaţiul, detaşând actorul de fundal.

▼▼▼ *The Pillow Book*, regizor PETER GREENAWAY, 1996

◀▼ *Pădurea Spânzuraţilor*, regizor LIVIU CULEI

▼ *Orphans of the Storm Poster*, regizor GRIFFITH, 1921



▲ VIVIAN LEIGH în *Pe aripile vântului*, 1939

Scenele de noapte pot fi filmate chiar noaptea, la becuri, pe lângă care cerul se vede negru, sau ziua, cu filtre (day for night), figurând tipica „noapte americană" în care cerul apare cenuşiu. Dramatismul unui film depinde în primul rând de contrastele sale de valoare.

Culoarea. Filmul şi fotografia, la început în alb/negru, au fost colorate experimental cam în acelaşi timp, în primul deceniu al sec. XX. O vreme, pelicula a fost pictată cu pensula, în culori diluate cu apă şi alcool, introducându-se apoi tehnica combinării celor trei culori de bază ale spectrului prin impresionarea negativului, ca în fotografie. Filmele color au fost produse în perioada interbelică, de prin 1930, dar s-au răspândit la scară largă, pe tot globul, mai cu seamă după al Doilea Război Mondial. Unul dintre primele filme de succes a fost *Pe aripile vântului*, ecranizare după romanul lui Margaret Mitchell. Autorul, David O. Szelnick, care a stăpânit şi controlat toată producţia, de la scenariu la regie şi scenografie, deşi a folosit foarte mulţi colaboratori, a reuşit să aducă pe ecran tot ce se aşteptau să vadă milioane de cititori ai romanului care fusese tradus în multe limbi. *Pe aripile vântului* evocă existenţa şi devenirea generaţiei care a trecut prin războiul de secesiune dintre nordul şi sudul Statelor Unite, război care a pus capăt unui mod de trai arhaic pe plantaţiile de bumbac lucrate de sclavi negri (în sud) în favoarea noii orientări citadine, industriale, democratice (în nord). Personalităţile puternice, extrem de diferite, ale eroilor au fost interpretate de actori celebri (aleşi din sute de candidaţi) ca Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland şi Leslie Howard, pe lângă care a apărut o distribuţie numeroasă şi o enormă figuraţie. Tragedia războiului, focul pasiunilor sunt transmise prin imagini puternic contrastante, cu dominantă roşie. Panorama oraşului Atlanta cuprins de flăcări, cu ruine negre şi cerul purpuriu, aminteşte de cele mai tragice pânze ale lui Goya. Succesul de public a fost datorat şi exceselor specifice superproducţiilor hollywoodiene. Deşi a dobândit 8 premii Oscar, filmul nu a fost socotit printre cele mai mari reuşite ale artei cinematografice.

▼ *Pe aripile vântului*, 1939, oraşul Atlanta în flăcări

Rolul culorii în film se aseamănă cu cel al muzicii de fond, care nu e specificată în scenariu dar care trăieşte o viaţă aparte, pătrunzând în sufletul spectatorului. Culoarea e muzica imaginii, iar melodia rezultată din succesiunea variaţiilor de nuanţe poate fi urmărită de-a lungul filmului ca o voce distinctă. Ea reprezintă astfel o interpretare artistică a acţiunii filmului, care ni se dezvăluie odată cu aceasta, îmbogăţind-o.

Beneficiind de culoare, filmul nu s-a sfiit să se ia la întrecere cu pictura care i-a oferit o sursă inepuizabilă de inspiraţie, şi pe care o slujeşte la rândul său. Deosebit de interesante

▲ Van Gogh, ***Câmpul cu ciori***, 1890, *Van Gogh Museum*, Amsterdam

au fost, de pildă, prezentările vieții și operei unor artiști celebri ca Michelangelo, Gauguin sau Van Gogh, în care paleta coloristică specifică fiecăruia a fost extinsă la toată gama cromatică a peliculei, legând capodoperele de existența autorilor lor.

E memorabilă, de pildă, secvența finală din filmul *Van Gogh* în care apare – real – un câmp galben peste care zboară ciori negre, apoi se vede tabloul, patetic, ca un simbol al bucuriei exaltate cuprinsă de prevestirile morții.

Sugestiile polisenzoriale stârnite de ***materialele*** reprezentate, departe de a lipsi din film – care este socotit de obicei un vis fără substanță – întrec cu mult puterea de impresionare a tuturor celorlalte arte vizuale. Senzația de contact nemijlocit face insuportabile unele scene prea realiste.

▼ Scenă din filmul ***Van Gogh***, regia Vincente Minnelli, cu Kirk Douglas, 1956

Încă din 1901, Georges Méliès a făcut trucaje pentru *Dansatoarea microscopică* şi din 1902 la *Gulliver în Ţara Uriaşilor*. Titlurile indică de la început nevoia de a modifica proporţiile dintre dimensiunile umane şi cele ale ambientului, care l-a îndemnat pe Méliès să construiască decoruri gigantice. Acelaşi procedeu a fost reluat mai târziu în reeditările lui *Gulliver* sau în *Tom Degeţel*.

Dimpotrivă, machete mici ca nişte jucării se folosesc pentru a înscena catastrofe, vapoare care se scufundă etc. În 1932 rula un film despre o gorilă uriaşă, *King Kong* care, adusă din Africa la New York, scapă din cuşcă şi se urcă pe celebrul zgârie-nori Empire State Building, de unde prinde ca pe muşte avioanele care îl împresoară (la fel ca *Godzilla*, în filmul regizat de Terry Morse şi Inoshira Honda în 1954 şi reecranizat după aproximativ 40 de ani).

Efecte de deformare a spaţiului pot fi lesne obţinute doar din filmare: văzut de jos, de la podea, orice om pare uriaş, pe când privit de sus, nu-i mai poţi aprecia mărimea reală iar picioarele se scurtează, din cauza perspectivei, ca la pitici.

Decorul poate fi înclinat şi filmat ca şi cum ar sta drept, ceea ce ajută la escaladarea fără primejdii a unei faţade sau a unui munte, chiar de către actorii titulari, nedublaţi de cascadori.

Unele moduri de utilizare a camerei slujesc mai ales la realizarea de efecte neobişnuite. *Stop cadru* – oprirea, imobilizarea imaginii – întrerupe cursul normal al curgerii timpului. Un corp inert, un actor silit să nu se mişte şi să nu respire este astfel obţinut uşor.

Stop camera desemnează o filmare care seamănă cu fotografierea imagine cu imagine, sărind peste ceea ce nu trebuie să apară în film, de pildă o mână care introduce în scenă un obiect (acesta este un procedeu folosit în filmele de animaţie, despre care vom vorbi).

Filmarea unor fenomene foarte lente, ca înflorirea unei flori sau plutirea norilor pe cer, şi proiectarea lor accelerată ne transpun într-o lume fantastică în care nu ne regăsim

▸ Georges Méliès, *Gulliver*, 1901

▲ *Vrăjitorul din Oz*, regizor VICTOR FLEMING, cu JUDY GARLAND, 1939

◀ *Veronica*, regizor ELISABETA BOSTAN, 1973

▸▸ Steven Spielberg, *Inteligența artificială*, 2001

experiențele normale. O furtună violentă poate fi astfel ajutată prin „grăbirea" fenomenelor atmosferice. Totul e ca efectul final să se deruleze în fața ochilor noștri cu 24 de imagini pe secundă.

Dacă *Tom Degețel* dansează pe cuburi de jucărie, acestea pot fi construite în studio, dar dacă în același cadru trebuie să intre un uriaș și un pitic trebuie recurs la alte procedee. Dubla expunere sau supraimpresiunea ca în fotografie seamănă cu un truc de prestidigitator.

Se poate filma și cu mască, acoperind o porțiune din negativ și impresionându-l apoi printr-o a doua filmare în care rămân libere doar părțile acoperite la început, iar cele odată filmate sunt protejate prin altă mască. Astfel se pot întâlni pe aceeași peliculă frați gemeni interpretați de același actor.

Un trucaj incredibil (găsit, desigur, la întâmplare, ca toate marile descoperiri) a slujit la filmarea fără niciun pericol a multor accidente de mașină care au făcut să sară inima spectatorilor din sală. Proiectând din nebăgare de seamă o bucată de film de la coadă spre cap, un operator al lui Lumière a văzut cu stupoare, în locul unei sărituri de la trambulină, un înotător ieșind din apă cu picioarele înainte și ajungând sus pe trambulină.

De atunci, când o mașină în plină viteză trebuie să calce un pieton, acțiunea se filmează invers, începând cu victima căzută pe jos între roțile automobilului și continuând cu scularea ei, pe când vehiculul pleacă în marșarier (Ion Bârna *op.cit.* pag. 185).

Filmul a fost afectat profund de apariția computerului care, asociat cu TV, a deschis orizonturi nebănuite nu numai pentru înregistrarea și transmiterea imaginii, dar și pentru alcătuirea ei, făcând loc unei funcții sufletești care fusese împinsă în umbră de înregistrarea fidelă pe peliculă a realității: imaginația.

În ultima vreme, au fost combinate tehnicile filmului cu prelucrarea pe computer: filmul se turnează pe peliculă, dar e transferat și se montează electronic pe video, se prelucrează pe computer, apoi e trecut înapoi pe peliculă (pentru a fi proiectat pe ecran mare). Sunt posibile astfel efectele speciale – cum a fost figurarea și animarea extraterestrului *ET* – acea mică vietate înduioșătoare venită cu o farfurie zburătoare – din filmul lui Steven Spielberg, din 1982, apoi a dinozaurilor care populau *Jurassic Park*, închipuiți de același regizor în 1993.

Din 1940 se experimentează proiectarea unor imagini nu pe ecran, ci în spațiu.

Curând nu vom mai ști dacă ne aflăm acasă sau pe cealaltă parte a globului, dacă cel de lângă noi e un om viu sau o ființă virtuală, ca o fantomă. Cine știe cum va arăta viitoarea carte despre imaginea vizuală?!

▸ *ET*, Steven Spielberg, Drew Barrymore și ET, 1982

▸▸ *Avatar*, James Cameron, 2009

Spre deosebire de teatrul de animație care se petrece în fața ochilor spectatorilor și care cere acceptarea unor convenții – ziceam că ne jucăm cu păpușile – ca de pildă chiar prezența păpușarilor pe scenă, filmul creează iluzia unei alte lumi, fantastice, percepută ca reală.

Desenele animate s-au născut chiar cu puțin înaintea cinematografului cu oameni (în 1889), iar în 1907 J. Stuart Blackton a proiectat o peliculă în care o pană desena singură.

▼ JIŘI TRNKA, *Visul unei nopți de vară*, 1959

Pentru ca ochiul să perceapă o mișcare cursivă trebuie ca fazele ei să se succeadă într-un ritm de 24 de imagini pe secundă sau, altfel spus, o mișcare care se petrece în film într-o secundă trebuie desfăcută în 24 de desene. Pentru un filmuleț de 10 minute este nevoie de cca 15 000 de desene, fotografiate unul câte unul.

Din 1914, pentru a nu se mai copia de pe un desen pe altul chiar și fundalul nemișcat – peisaj sau încăpere – s-au folosit folii de celuloid transparent suprapuse câte 4–5.

Și această lume a filmului trebuia să aibă vedetele ei. Prin anii '20 au apărut pe ecrane pisoiul *Felix*, realizat de australienii Pat Sullivan și Otto Mesmer, apoi cel mai celebru erou, *Mickey Mouse*, de americanul Walt Disney (1901 – 1966), urmat de alte personaje simpatice, ca *Donald rățoiul, câinele Pluto* sau *Cei trei purcelușI*.

Imaginația lui Walt Disney, susținută de industria cinematografică și ajutată de inventivitatea și priceperea unei puzderii de colaboratori, a invadat ecranul. Au urmat filmele de lung metraj ca *Albă ca Zăpada, 101 dalmații, Doamna și Vagabondul* etc.

În America, apoi în întreaga lume, din 1995 au fost construite „Disneyland", parcuri de distracție în care vizitatorii se plimbă prin decorurile celor mai cunoscute filme și se întâlnesc cu actorii lor.

Odată cu apariția televiziunii, permanenta vecinătate a desenelor animate cu știrile și filmele de acțiune și violență au condus la contaminarea primelor: *ciocănitoarea Woody* distruge cu deliciu tot ce-i iese în cale și chiar și *Tom și Jerry* se luptă între ei cu toate mijloacele, imprimând un ritm vertiginos urmăririlor care se sfârșesc întotdeauna catastrofal. Filmulețele de divertisment ocupă un post special, folositor în familie ca să țină

▸ WALT DISNEY, *Doamna și vagabondul*

▸ WALT DISNEY, *Mickey Mouse*, 1928

◀ *Popeye Marinarul,* MAX FLEISCHER

copiii liniştiţi o vreme. Cele mai ieftine se mulţumesc cu mişcări rudimentare într-un singur punct al imaginii (de pildă gura care vorbeşte, tot restul fizionomiei eroului rămânând neclintit).

Paralel cu aceste producţii de serie au fost create de-a lungul anilor şi unele filme artistice în adevăratul înţeles al cuvântului.

În Cehoslovacia, Jiři Trnka a creat filme cu păpuşi de lemn date la strung, cu volume simple, dar cu expresii pline de candoare, cu costume şi decoruri de o rară poezie. Cu acest material vizual stilizat, el a folosit la maximum toate mijloacele de expresie ale filmului mare: compoziţia artistică a imaginii, alternarea planurilor de panoramare cu gros plan-ul, efecte de lumină şi de culoare de un mare rafinament, un montaj alert, nuanţat. Jiři Trnka a abordat teme majore *Vechi legende cehe, Visul unei nopţi de vară,* de Shakespeare, parodia westernului *Cântecul preeriei* etc.

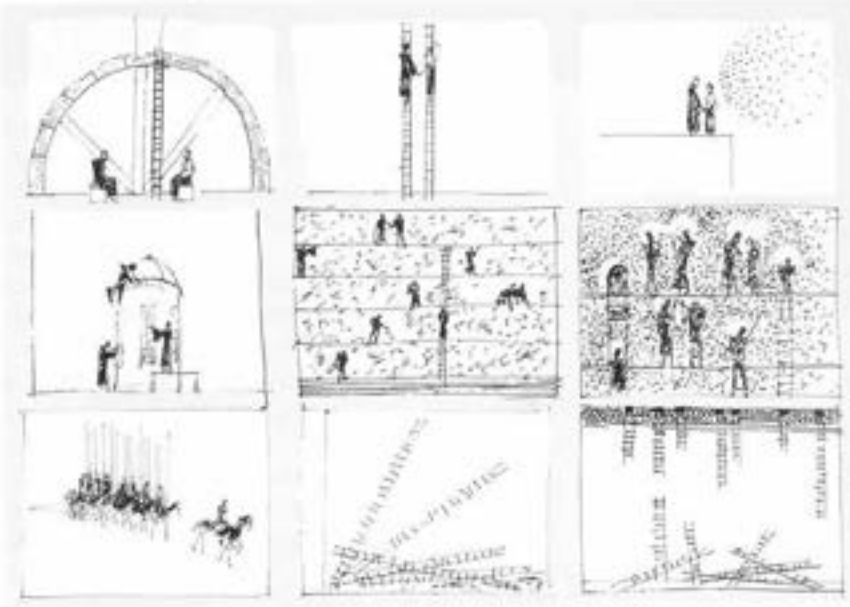
În *Visul unei nopţi de vară,* atât Titania cât şi măgarul au capul de formă ovoidală şi ochii depărtaţi, ceea ce-i aseamănă, făcând aproape verosimilă îndrăgostirea lor.

În România filmul de desene animate a atras mulţi artişti plastici.

Dintre cei mai cunoscuţi, Ion Popescu Gopo a inventat un personaj propriu, un omuleţ nici frumos şi nici voinic, dar cuceritor prin dragoste şi optimism.

Filmul lui Ion Truică, *Marea Zidire,* povesteşte legenda meşterului Manole, care a construit Biserica Episcopală din Curtea de Argeş (zidirea soţiei simbolizând sacrificiul bucuriilor lumeşti de către artistul care-şi petrece viaţa desăvârşindu-şi opera). Un peisaj grandios, cu dealuri, e realizat simplu, din largi trăsături de pensulă pe hârtie, cu unele contururi decupate permiţând alunecarea personajelor pe culmi şi văi. Compoziţia expresivă prin structură, e simetrică în scenele sacre, reprezentând biserica, asimetrică relatând acţiunile meşterilor, în acord cu schimbările de ritm ale montajului.

▼ *Homo Sapiens,* ION POPESCU GOPO, 1957



▲ *Marea zidire,* ION TRUICĂ

Jiři Trnka (1910-1969)
Creator şi regizor ceh, a fondat un teatru de marionete apoi, din 1936, a condus studioul filmelor de păpuşi de la Praga. Inspirat din sculptura cehă barocă şi din arta populară, a creat filme artistice ca „Vechi legende cehe" (1953), „Visul unei nopţi de vară", de Shakespeare (1959) etc.

Ion Truică (n. 1935)
Pictor, scenograf şi teoretician al artei. Creator de filme memorabile de animaţie pentru adulţi, ca *Marea Zidire, Don Quijote* etc. Profesor de scenografie la Bucureşti şi la Iaşi, a publicat volumele *Arta compoziţiei, Teoria scenografiei, Poetica filmului de animaţie, Arta scenografilor români* şi nenumărate cronici de artă.

4. TELEVIZIUNEA

IMAGINILE LUMII

▲ Computerul în TV

Azi ne vine greu să credem că televiziunea şi televizorul, care nu lipseşte din case, vitrine, autocare, avioane sau vapoare, există de numai 60 de ani.

Datorită ei s-a stabilit comunicarea instantanee între cele mai îndepărtate părţi ale lumii, vizual, ca şi cum ai fi acolo. Ultimele ştiri, spectacole, călătorii au devenit accesibile, bunul tuturor. Transmiterea la distanţă a imaginilor în mişcare este o urmare a progresului tehnicii, care a început cu inventarea radioului de către Marconi (brevetată în 1896). În 1901 a avut loc prima transmisie peste ocean, iar Marconi a luat premiul Nobel. În 1925 au debutat emisiunile de radio în ţara noastră. Experimentele TV au avut loc în anii '20, cu rezultate la Londra şi la New York dar pe atunci nimeni nu avea încă receptori. De abia după al Doilea Război Mondial s-au fabricat televizoare, folosite din plin de prin anii '50 (la noi din 1956), la început alb/negru, din 1985 color.

▶ Darryl White, animaţie pe computer TV, Noua Zeelandă

▶ Generic TV, animat pe computer

Procedeul tehnic pe scurt: imaginea din realitate sau film este prinsă pe un ecran compus dintr-un mozaic de puncte din material fotoelectric, numite „pixel". Fiecare pixel când este activat de lumină emite un curent electric proporţional cu intensitatea luminii.

Aceşti curenţi electrici sunt transmişi sub formă de unde radio (de obicei pe ultrascurte) şi captate (prin antenă) de aparatul receptor – televizor care e înzestrat şi el cu un ecran ca un mozaic din puncte.

Cum se reconstruieşte imaginea? Un fascicol de electroni analizează ecranul parcurgându-l pe linii orizontale, cu o mişcare de dus-întors, de 25 de ori pe secundă. Cu cât sunt mai multe linii, imaginea e mai bine definită. Standardul european are 625 linii. În culori, fiecare pixel e dotat cu trei elemente fotoelectrice care transmit culorile fundamentale din care se compun nuanţele. TV a preluat la început emisiunile de radio: jurnalul de ştiri şi meteo, transmisiile în direct ale unor

competiţii sportive, interviuri sau discuţii în grup cu personalităţi ale vieţii publice. Teatrul radiofonic, adaptat special, a fost înlocuit cu transmisia directă de pe scenă.

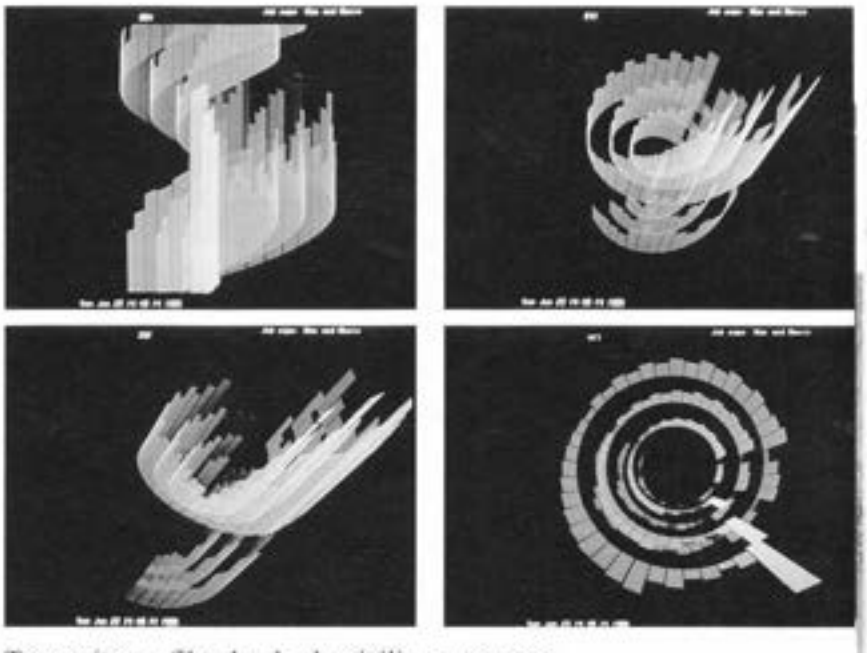
Specificul televiziunii, ceea ce o deosebeşte de celelalte mijloace de comunicare, e prin urmare „transmisia în direct", pe viu. Buletinele de ştiri pun îndeosebi probleme de *regie*, pentru a asigura o succesiune alertă a vorbirii şi a ilustrării prin imagini reale înregistrate pe video, legate prin vocea din „in" şi din „off" (adică din imagine şi din afara ei). Crainicii fiind selectaţi, deseori actori şcoliţi, cu fizic telegenic şi în ţinute studiate în prealabil, trebuie doar prinşi bine în cadru. Probleme mai complicate de scenografie ridică jocurile şi concursurile în care prezentatorul se mişcă într-un decor larg, iar concurenţii trebuie să fie parţial mascaţi de pupitre, pentru ca picioarele lor să nu atragă atenţia mai mult decât figura. În emisiunile de discuţii, aşa-zisele „talk-show", în care sunt solicitaţi să apară pe micul ecran oameni obişnuiţi, fără studii de actorie, *operatorul* TV trebuie să aibă „ochiul format" pentru a-i încadra astfel încât să fie prinşi în lumina cea mai favorabilă, nu pentru înfrumuseţarea lor, ci pentru ca aspecte şocante sau dizgraţioase să nu abată atenţia spectatorilor de la mesaj. E necesar, de aceea, un minim de machiaj, măcar un fond de ten sau un nor de pudră pentru ca pielea să nu lucească sub căldura reflectoarelor din studio. *Regizorul de lumini* are un rol foarte important în crearea atmosferei (contraste puternice de lumină şi umbră pot crea o tensiune dramatică ce intervine în mesaj, alterându-i sensul).

Scenograful e cel care stabileşte acordul cromatic al imaginii, care rezultă din alăturarea culorii fondului cu cea a costumului, dar şi a părului şi pielii. În discuţii dintre mai multe personaje, se obişnuieşte un fundal cu fâşii alăturate de culoare mai caldă sau mai rece.

Am remarcat cu toţii deseori la astfel de emisiuni, statice prin definiţie, fundaluri agitate, cu ferestre sau arcade false, lambriuri şi baghete sau jocuri de fond care încărcau supărător imaginea.

Pentru a da respiraţie încăperii din care se transmite, se utilizează deseori proiectarea unor peisaje sau vederi citadine plasate în spatele prezentatorului (uneori prea agitate).

Apariţia TV a avut urmări asupra tuturor celorlalte ramuri ale mass-mediei. Ziarele s-au umplut cu fotografii şi cu ştiri de ultimă oră.



▲ *Omul şi muzica*, Bernard Lodge şi Derek Lowe, generic la TV Granada

Transmiterea filmelor la domiciliu a provocat într-o primă etapă o criză gravă a sălilor de cinema, care s-au golit brusc. Pe măsură ce TV a evoluat şi au apărut mereu mai multe posturi, cerinţa lor de filme a realimentat însă producţia cinematografică.

Concurenţa dintre canale a creat privitorilor tentaţia de a schimba mereu postul, din curiozitate. Pornind de la această capacitate limitată de atenţie a celui care mânuieşte telecomanda, s-a dezvoltat „genul scurt", specific al TV. Filmele au fost tăiate în bucăţi şi turnate special ca să se întindă pe mii de episoade, asigurând fidelitatea spectatorilor.

TV a influenţat chiar şi concepţia unor producţii cinematografice. Structura filmelor biografice s-a apropiat de reportaj, folosind audierea unor martori care-şi relatează amintirile (primul film construit în acest fel, ca o premoniţie, fusese *Cetăţeanul Kane*, de Orson Welles, care reconstituia din astfel de mărturii existenţa – gloria şi ruina – unui cunoscut director al unui mare ziar american). Pentru marele public, TV practică emisiuni distractive, pe toate gusturile, continuând de fapt spectacolul de revistă sau vodevil din secolul XIX, cu mici scenete, cântece şi dansuri, de obicei înregistrate pe film sau video.

Pentru diferitele categorii de vârstă, sex sau nivel cultural sunt destinate programe speciale, la ore diferite: mai devreme desene animate pentru copii, apoi telenovele lacrimogene, la ore accesibile gospodinelor, urmând, seara, filmele de aventuri pentru bărbaţi.

MANIPULAREA PRIN TV

▶▶ VIDEO CLIP cu formația Beatles, 1965

▶▶▼ VIDEO CLIP cu Michael Jackson, 1980

▶▶▼▼ VIDEO CLIP cu Eminem, „Love The Way You Lie ft. Rihanna", 2010

▼ RECLAMA TV „Coca-Cola – Superbowl 2011"

Comunicarea prin TV participă mereu la formarea „prismei" prin care percepem și mai ales pricepem realitatea. Spre deosebire de tabloul care poate fi privit la infinit sau de carte, care poate fi citită de fiecare mai repede sau mai încet, permițând întreruperea lecturii și digerarea informațiilor, filmul și TV își impun ritmul specific, antrenând privitorul în curse amețitoare de automobile, avioane sau rachete, și obligându-l la o receptare rapidă, fără timp de gândire. Filmul și TV ne țin în pas cu lumea actuală în care nu numai construcția, dar și distrugerea joacă un rol major, de la explozie și surpare, la crimă, o lume a competiției care idolatrizează forța (a mușchilor, banilor, dar, mai ales, a inteligenței).

Rolul cultural al TV este cert. Tot atât de sigură este însă și primejdia consumării unei bune părți din viață privind ecranul pe care se perindă virtuale vieți ale altora, în loc să-ți trăiești propria ta viață.

„Conectat la spectacolul lumii, spectatorul este tot mai puțin disponibil pentru propriul său spectacol" (Gery Debord, *La Société du Spectacle*, Paris 1967, citat de Steriadi și Câmpeanu, *op.cit.*, pag. 91). *Reclamele comerciale* tind să se folosească de mijloacele de atracție ale clipului, cu scopul de a face cunoscută o marfă și de a deschide pofta cumpărării ei.

Posturile particulare de TV trăiesc din publicitate, uneori chiar prezentatorii fac reclamă unor produse, alteori acestea sunt incluse în decor sau – cel mai adesea – postul vinde cu secunda spații de emisie pentru clipuri sau spoturi, iar prețul e cu atât mai ridicat cu cât audiența e mai mare.

Și așa se face că în timpul unui film palpitant, privitorul, antrenat cu sufletul la gură într-o urmărire vertiginoasă, în secunda dinaintea punctului culminant se trezește ca sub un duș rece, în fața unei gospodine cu zâmbet stereotip care-și întinde lenjeria albită cu detergenți sau își flutură pletele spălate cu șampon de o anumită marcă. Personajul spotului publicitar vorbește direct, privind spectatorul în ochi. Alteori e istorisită o întâmplare: o fetiță își pătează rochia pentru serbare și detergentul o ajută să-și realizeze dorința.

În toate cazurile reclama seduce prin visul fericit pe care-l dăruiește. Deseori, imaginile se mișcă agale, „au ralenti", se topesc una într-alta, rămân vagi datorită filtrelor care atenuează contrastele, evită conflictele.

Mesajul comercial trebuie nu numai să convingă rațional, dar și să miște pe privitori în zonele cele mai adânci ale sufletului, provocând impulsuri iraționale.

Pentru a-și atinge scopul („target"), publicitatea e repartizată special pe ore și ocazii (în pauzele unui meci de fotbal se prezintă bere sau alte produse pentru bărbați).

În scopuri publicitare s-au dezvoltat nu numai cercetări de marketing (studiind nevoile oamenilor și posibilitatea de a le îndeplini), dar și de psihologie (studiind percepțiile și reacțiile polisenzoriale la imagini, sunete, mișcare etc.).

Pentru a manipula, publicitatea folosește mijloacele de expresie ale artelor vizuale, iar competiția e de așteptat să ducă la o creștere a nivelului „artistic". Nevoia te învață, așa că pe această filieră a intereselor practice, pătrund mereu mai multe cunoștințe artistice.

ARTA VIDEO. CLIPUL ŞI PUBLICITATEA

Cel mai interesant gen scurt specific TV este, fără îndoială, video-clipul, care a apărut în apus prin anii 1960, iar la noi după 1989. Punctul de plecare îl constituie aici muzica, pentru care imaginea a apărut la început doar ca un acompaniament, ajungându-se până la urmă la o simbioză a celor două genuri, care se dezvoltă paralel şi se împletesc într-un mod inedit.

Primele astfel de filme au fost create de formaţia Beatles pentru a face publicitate cântecelor lor. Unul dintre ele îi arăta la lucru, de-a lungul unei zile, de dimineaţă şi până seara. (*A Hard Day's Night,* 1964).

Altul, *Help,* 1965, era brodat pe o poveste: Ringo avea un inel pe care îl căutau o sectă indiană, dar şi oameni de ştiinţă britanici, iar filmul urmărea fuga băieţilor în jurul lumii. Evitând realismul, regizorul Richard Lester a combinat imagini luate de mai multe camere, din diferite unghiuri, chiar şi din elicopter.

Mai târziu au fost filmate spectacolele altor cântăreţi şi dansatori, ca Michael Jackson.

În 1965, firma japoneză Sony a lansat pe piaţă prima cameră video, dând publicului larg posibilitatea relativ ieftină de a înregistra pe casete imaginile cinetice din realitate.

Filmul video e instrumentul ideal pentru reportajul, documentar, obiectiv, univoc. Ca şi toate celelalte mijloace de comunicare, el poate exprima însă şi trăiri artistice prin modificarea formelor şi culorilor reale, care pot deveni stranii, ambigue, ilogice, ca în vis, solicitând imaginaţia privitorilor ca şi arta fantastică sau abstractă.

Computerul, care a intrat în uz prin 1990, a facilitat intervenţia asupra imaginii video, depăşind toate trucajele filmului. Primul video-artist, Nam-Jun-Bick a montat cântece ale formaţiei Beatles pe un film ca o curgere de închipuiri non-figurative, creând prototipul clipului actual.

Într-un video-clip care ţine doar cât o melodie de muzică uşoară, apare de obicei cântăreţul / cântăreţii vocali, executându-şi numărul, fie dansând, fie în poziţii care

succedându-se în viteză dau impresia dansului. Esențial e ritmul care rezultă și din tactul muzicii, dar și din alternarea sacadată a imaginilor care, prin montaje îndrăznețe, alătură decupaje din contexte diferite, în lumini și culori violent contrastante. Spațiul este manevrat cu aceeași libertate și fantezie, șocând prin trecerea instantanee de la depărtare la apropiere și invers.

Efectele de computer, neașteptate, surprinzătoare, alcătuiesc principala calitate vizuală a clipului, care altfel ar putea fi ascultat și cu ochii închiși.

Forța de atracție a clipurilor asupra generațiilor de adolescenți și tineri actuali vine din însumarea și amplificarea reciprocă a celor două moduri de expresie artistică, muzicală și vizuală, comunicând fie o vitalitate exuberantă, stimulatoare, ca o coca-cola, fie o stare poetică, bine venită în orice clipă, chiar într-o doză scurtă și rapidă. Clipul oferă în prezent terenul fertil al unora dintre cele mai actuale creații artistice postmoderne, în pas cu neîncetata schimbare, cu șocurile și agresiunile vieții. Evitând valorile statornicite, ocolind drumurile bătătorite, redarea convențională a timpului și spațiului, clipul e un creuzet în care se experimentează noi ritmuri și ambiente ireale. Video-arta se extinde mereu mai mult și în artele statice, pe care le animă, în pictură, sculptură, instalații, ca și în cele dinamice, teatrul și filmul.

▼ Video clip Lady Gaga, „Born This Way", 2011

5. COMPUTERUL

VIITORUL IMAGINII

Jocurile pe computer, la îndemâna copiilor, ne-au obişnuit cu trecerea rapidă prin faţa ochilor a unor peisaje prin care privitorul are impresia că aleargă în viteză (acest tip de simulare se foloseşte pentru antrenamentul conducătorilor auto sau al aviatorilor, pentru a le stimula şi exersa reflexele). De asemenea, pornind de la proiecte arhitecturale, cu ajutorul computerului se poate vizualiza o clădire cu mult înainte de începerea construirii ei. Autorii programelor tehnice trebuie să alimenteze computerul cu instrucţiuni cuprinzând legile opticii şi ale perspectivei, făcându-l capabil nu numai să plaseze în spaţiu elementele construcţiei, dar şi să schimbe punctul de vedere din care e privit, prezentând pe rând alte suprafeţe ale corpurilor şi eliminând din imagine pe cele care ies din raza lui vizuală. Poţi vedea pe ecran faţada unei clădiri, ca apoi, să pătrunzi în interior parcurgând toate încăperile.

Scenografii pot căuta soluţii nu numai în compunerea unui decor, dar şi în iluminarea lui în diverse feluri.

Cele mai frecvent întâlnite în emisiunile TV sunt schimbările continue ale fundalului unei emisiuni meteorologice, pe care sunt proiectate hărţi indicând soare, ploaie sau ninsoare.

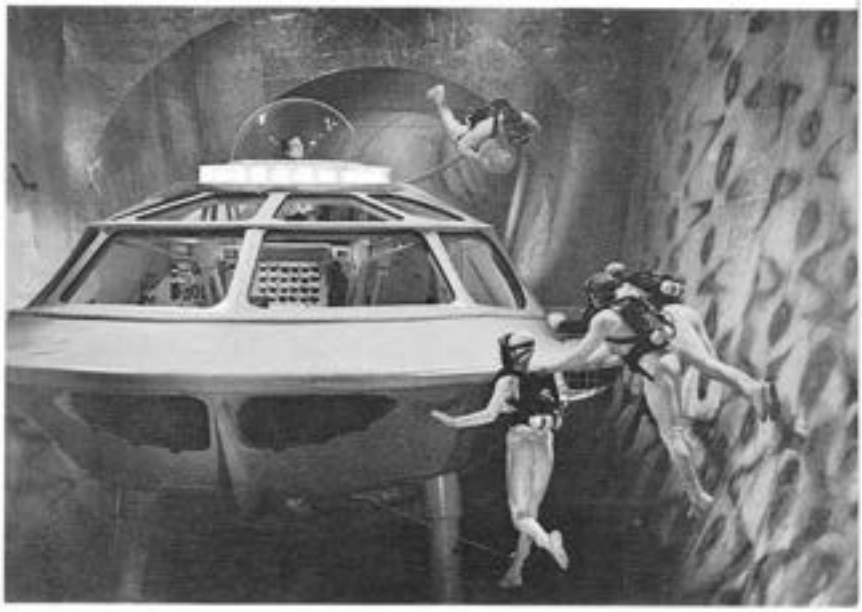
Creaţia în artele vizuale foloseşte, de asemenea, computerul, scurtând timpul experimentelor în material făcute de desenator, pictor sau sculptor. Pentru a vedea în spaţiu un monument, autorul lui îşi verifică rodul imaginaţiei lui făcând să răsară pe ecranul computerului nu numai statuia, dar şi aşezarea ei pe soclu la înălţimea propusă şi implantarea ei în ambientul urban sau într-un parc, permiţând să se aprecieze exact cum poate fi văzută de privitorul care o înconjoară. Efectele imaginare îşi găsesc din ce în ce mai mult loc [illegible] ţiile artistice ale cineaştilor. Alături de [illegible] ori cunoscuţi, se mişcă dinozauri de mult [illegible] păruţi, iar nave spaţiale par a explora lumea [illegible] strelor la distanţe inaccesibile.

Trucajele cele mai îndrăzneţe (ca în voiajul fantastic prin corpul omenesc din filmul lui R. Fleischer, din 1966, care a necesitat multe decoruri şi instalaţii reale), simulările, previziunile, se fac acum apăsând pe clape.

▲ Emisiune meteorologică cu fundal realizat cu ajutorul computerului

Programe de computer mereu mai sofisticate permit cufundarea totală a spectatorilor într-un univers virtual – o cască şi nişte mănuşi îi permit evaluarea şi apucarea unor obiecte total imaginare (Martine Jolly, *Introducere în analiza imaginii*).

Pe computer imaginea îşi schimbă destinul: ea nu mai este impusă, neclintită, sacrosanctă



▼ ***Un voiaj fantastic,*** RICHARD FLEISCHER, 1966

(chiar dacă e vorba de o capodoperă unanim cunoscută) ci devine o pradă vulnerabilă, la voia mânuitorului „mouse-ului", care poate să o modifice, să o transforme cum îi place. E firesc ca şi în artele cinetice, cum e filmul, privitorul să fie tentat să se implice. Obişnuit să intervină asupra textului sau imaginii de pe computer, el ar putea gusta plăcerea de a schimba la un moment dat cursul istorisirii, propunând o altă desfăşurare, pentru a vedea ce se întâmplă, ca într-un joc de şah (şi şahul se poate juca azi cu computerul). El ar putea să modifice firul acţiunii, părăsind succesiunea normală, logică a evenimentelor, pentru un montaj mereu mai imprevizibil.

▼ *Câinele andaluz*
L. Buñuel
şi Dalí

În istoria filmului au existat experimente căutând voit iraţionalul, ca în *Câinele andaluz*, de Buñuel şi Dalí, una dintre creaţiile de referinţă ale curentului suprarealist (Viziuni de coşmar se succedau fără legătură, un ochi era tăiat cu lama, din palmă ieşeau furnici, în pian zăcea un măgar).

În prezent, una dintre consecinţele „computerizării" este intrarea în scenă a imprevizibilului. Se aşteaptă astfel în viitor apariţia unui nou tip de spectacol, în care publicul (desigur doar un om sau un cerc restrâns) să participe activ la derularea acţiunii şi implicit la regia de imagine, schimbând cadrajul, lumina şi culoarea...

Astfel se modifică radical relaţia dintre om şi natură: ca în epocile clasice, omul se simte stăpân al universului pe care TV i-l aşterne în faţa ochilor, dându-i iluzia că îl poate domina prin ştiinţă şi tehnică. Dimensiunile spaţiale, în continuă extindere, provoacă însă inevitabil vertijul şi angoasa romantică.

Sociologii şi psihologii au început să se gândească la un viitor în care automatizarea producţiei va scurta durata muncii, sporind timpul liber (cunoscut în limbajul internaţional cu termenul din limba franceză „loisir").

Chiar şi în condiţiile actuale, timpul liber poate şi trebuie folosit pentru:

1. Odihna pasivă – somnul, dar şi activă, cea mai eficace pentru a compensa oboseala psihică (prin sport, dans etc.).

2. Divertisment, înviorarea facultăţilor adormite de plictiseală (prin frecventarea artelor).

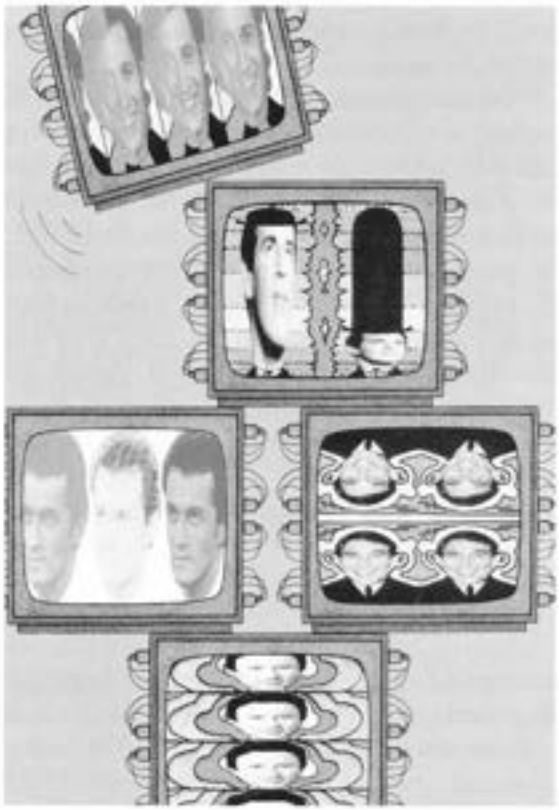
3. Dezvoltarea personalităţii, ca o reacţie împotriva automatismelor la care ne împing activităţile monotone (prin activităţi creative şi formative).

„Paradoxal, omenirea de azi, căreia i s-a oferit ca dar al civilizaţiei «timpul liber», nu găseşte, de regulă, răgazul necesar (adică chiar timpul liber) de a reflecta la minunata ei şansă" (Joffre Dumazedier, *Les trois fonctions du loisir*).

Cuvântul englez „School" derivă din termenul grecesc „schole", care însemna timp liber, în vremea când puţini privilegiaţi puteau învăţa, cu preţul muncii fizice a sclavilor.

Depinde doar de noi ca acest timp liber să fie acaparat de mass-media sau ca aceasta să fie o preţioasă sursă de informaţie, de comparaţie şi de inspiraţie pentru activităţi creative personale.

Luis Buñuel (1900-1983)
Regizor şi scenarist spaniol. A lucrat în Spania filme suprarealiste precum „Câinele andaluz", cu Dalí, apoi în SUA şi Mexic „Los olvidados", 1950.



Modificări ale imaginii pe computer, *Vogue hommes* 2/1993

Excesul de imagini vizuale, modul agresiv în care ne asaltează, de la reclame, afişe şi firme luminoase la ecranele televizoarelor sau ale ordinatoarelor, riscă să ne transforme în receptori pasivi, uşor de manipulat pe toate planurile vieţii sociale şi politice (alegerile influenţate de „look-ul" candidaţilor mai mult decât de programele lor), economice (cumpărăturile alese în funcţie de ambalaj) şi culturale (ducând la confuzia dintre valorile artistice reale şi cele comerciale) etc. Primejdia vine din lipsa răgazului necesar unei comunicări artistice depline care, pătrunzând în adâncimea sufletului, să atingă plenitudinea trăirii totale.

De aceea, să ne oprim din când în când să medităm asupra celor văzute şi auzite, să mai deschidem o carte, pentru a o citi în ritmul propriu, visând fără să ne uităm la ceas, şi să ne purtăm paşii agale prin muzee, pentru a relua contactul cu modele de elevaţie spirituală care să ne ajute să ne cizelăm, fiecare, diamantul propriei personalităţi inconfundabile.

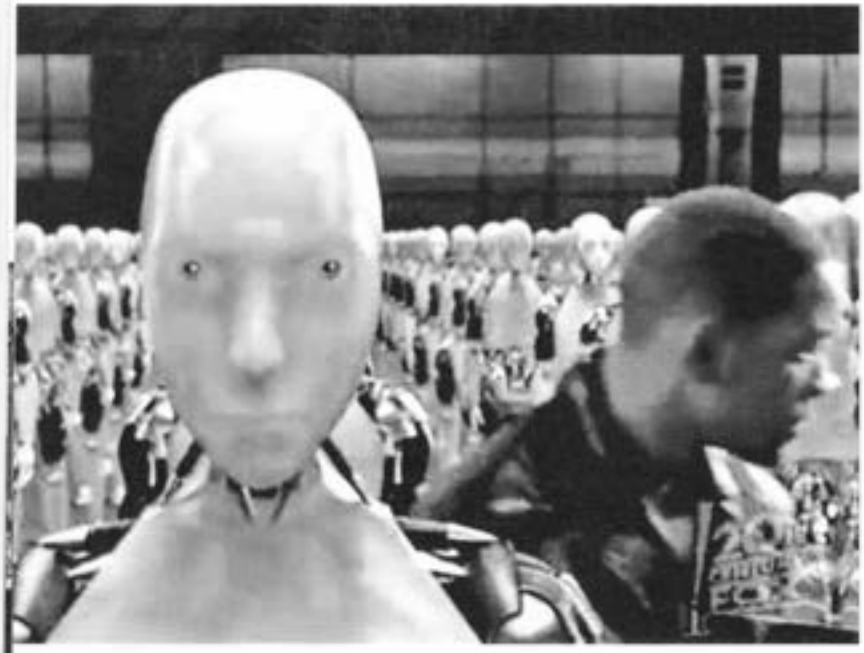
Să fim conştienţi că trăim în *era imaginii vizuale*. Niciodată până acum oamenii nu au văzut cu ochii lor tot ceea ce se spunea sau se scria (şi se putea crede sau nu). Înconjurul lumii (pe care Jules Verne îl imagina în sec. XIX ca pe un record, în 80 de zile) poate fi făcut mult mai repede şi uşor, din fotoliu, la televizor sau pe ecranul computerului, care ne permit accesul peste tot: în lumea fiarelor sălbatice, pe Lună sau în interiorul atomului şi al particulelor sale infinitezimale.

TV şi computerul ne aduc informaţia ca pe o distracţie sau un joc. Cunoaşterea şi cultura se propagă pe întreg globul cu viteza luminii, trecând graniţele, mările şi oceanele şi venind la domiciliu.

Într-o lume în continuă schimbare, mass-media ne ajută să ne adaptăm. Să nu uităm că ecranul televiziunii ne separă de viaţa reală, dar ne învaţă în acelaşi timp să o vedem mai bine.

Fiind avertizaţi, conştienţi că trăim în „civilizaţia imaginii", să nu ne lăsăm însă târâţi orbeşte în vârtejul mereu schimbător, colorat, ameţitor care ne cuprinde, în jocul superficial al unor întâlniri pasagere.

Avatar, imagine 3D anaglifă, James Cameron, 2010



▼ *I Robot*, efecte vizuale pe calculator, 2004

Trebuie să învăţăm să ne apărăm individualitatea autentică de topirea ei în masa colectivităţii şi să fim atenţi la scara valorilor.

Televiziunea a şters graniţele dintre domeniul public şi cel privat, aducând pe micul ecran în toate casele tot felul de persoane cunoscute care se spovedesc fără sfială, puţini sunt însă modele bune de urmat (după cum remarca sociologul Baudrillard). Televiziunea a produs o „teatralizare" a vieţii omeneşti, practicând „o enormă regie la scara planetei", o punere în scenă în care banalitatea cotidiană devine ştire senzaţională (Jean Duvignaud, *„Sociologia artei"*). Întâmplări care altădată erau cunoscute doar pe plan local, de tipul „faptului divers" (un incendiu sau o inundaţie, o reprezentaţie teatrală sau o paradă de modă) sunt comunicate prin TV sau internet cui vrea să le capteze şi mai sunt şi reţinute în memoria casetei video sau a compact-discului.

Imaginile de toate felurile, de valoare inegală şi deseori nulă, ne solicită atenţia şi ne devorează clipe preţioase de existenţă. Pentru filtrarea grăunţelor de aur din această enormă revărsare de nisip nu avem la îndemână decât sita împletită de fiecare pentru sine, fir cu fir, din certitudinile comunicărilor cu arta adevărată, trăite în decursul anilor.

În concluzie, putem recapitula funcţiile spectacolului care sunt toate psihice, dar nu mai puţin reale.

Practic, se propune privitorului alunecarea din realitate într-o lume imaginară. Transpus în alt destin, el se deconectează de la propriile griji, tensiunile sufleteşti se destind, o parte a sufletului se relaxează.

Odihna e însă activă: deşi corpul e în repaus, simţurile sunt solicitate şi funcţionează din plin, asaltate de imagini. Ca un copil care doar simte, dar (încă) nu gândeşte, spectatorul trece prin peripeţii alături de eroii western-ului, se amuză cu Stan şi Bran, fără a avea răgazul de a medita asupra celor văzute, a face legături cu cele ştiute, a-şi pune noi întrebări. Teatrul şi filmul sunt atât de plăcute şi pentru că împlinesc nevoia de acţiune şi aventură fără a periclita securitatea personală (de aceea sunt gustate cascadoriile).

Funcţia de comunicare acţionează unilateral, de la emiţător la receptor, stimulându-i acestuia participarea ca în viaţa reală, în timp impus. Reflecţia se petrece de obicei abia după vizionare, când încep să se limpezească sensurile. Teatrul şi filmul îmbogăţesc experienţa umană, oferindu-i fiecăruia iluzia că trăieşte mai multe vieţi (compensând deseori o existenţă searbădă, lipsită de satisfacţii).

Funcţia estetică este împlinită atunci când se produce trăirea totală, când modelul de realizare artistică împinge pe spectator spre armonizarea propriei existenţe. Receptarea pasivă e înlocuită, în acest caz, de activarea tuturor funcţiilor sufleteşti, iar visul de speranţă.

Visul, crearea unei lumi imaginare, evadarea din real, a fost deseori o salvare în epoci de constrângere. În Spania secolului XVII, sărăcia şi teroarea au dat naştere unei „practici" a trăirii paralele, ilustrată de piesa lui Calderon de la Barca, „Viaţa e vis şi visul e viaţă". Probabil că şi în epoca actuală, post industrială, robotizarea indivizilor creează foamea de imaginar alimentată de TV.

Visul ca proiect, oricât de îndepărtat – sau chiar inaccesibil – este vital pentru lămurirea scopurilor şi intenţiilor existenţei, pentru motivarea şi orientarea activităţilor practice. Dar în viaţa care i-a fost dată, fiecare om poate – şi trebuie – să spere să-şi construiască cu mâinile lui propria catedrală, întrupată într-o colibă, un pom, un copil sau orice altă înfăptuire.

APLICAȚII – OMUL ȘI AMBIENTUL SĂU

Imaginea omului și cea a ambientului său

1. Analizați-vă propria înfățișare privindu-vă în oglindă sau pe o fotografie (din față, din profil, din spate), folosind toată grila de întrebări stabilită până acum pentru citirea imaginii bi- și tridimensionale (în scris sau oral).

2. Schimbați următoarele elemente (în schițe, desenând pe fotografii sau pe computer):

– proporțiile trupului, raportul dintre cap și trup (variind mărimea coafurii);

– raportul dintre etajele feței (prin machiaj și pieptănătură);

– culoarea părului, a machiajului, a hainelor; urmăriți contrastele cromatice rezultate în fiecare caz.

3. Supuneți unei analize plastice complete (folosind toate întrebările amintite la punctul 1):

– camera în care locuiți;

– clasa în care învățați;

– holul școlii (unde sunt primiți oaspeții);

schițând planul și elevația încăperii ca și pe cea a mobilierului și a diferitelor obiecte.

După ce ați privit aceste interioare din punct de vedere artistic, încercați să vă imaginați, exprimând prin schițe desenate și explicând și argumentând în scris:

– ce ameliorări ale aspectului sunt posibile prin rearanjarea elementelor existente;

– cum ar arăta în mod ideal.

4. Imaginați și alcătuiți proiecte și schițe colorate pentru decoruri și costume de nuntă, pentru serbarea unei aniversări, pentru un picnic în pădure.

APLICAȚII – TEATRU

Imaginea în spectacolul de teatru

1. Vizionați în grup (preferabil cu un mentor) un spectacol de teatru.

Însemnați-vă (în scris și schițe desenate):

– analiza plastică a primei imagini, la ridicarea cortinei;

– drumul compozițional al scenei într-un moment culminant al piesei;

– analiza ultimei imagini a piesei;

Citiți caietul program și o cronică a reprezentației.

2. Comentați spectacolul în grup, comparându-vă impresiile.

Schițați imaginea tabloului care v-a impresionat cel mai mult, reconstituind planul scenei și amplasarea decorului, ca și pe cea a actorilor, notând aspectul costumelor.

Imaginați-vă același tablou jucat pe un alt tip de scenă. Pornind de la schița stabilită, deplasați pe rând actorii, mai în față sau mai în fundul scenei, la dreapta sau la stânga, apropiați-i sau depărtați-i între ei, deplasați mobilele, scoateți sau adăugați un obiect, schimbați lumina și culoarea notând de fiecare dată modificările de mesaj survenite.

3. Propuneți schița unui proiect propriu pentru punerea în scenă a unei piese cunoscute (sau vizionate de curând).

4. Propuneți (cu schițe colorate și planuri) un decor și costume pentru:

– serbarea școlară de sfârșit de an;

– serbarea de aniversare a școlii;

– serbarea de încheiere a studiilor.

APLICAȚII – FILM, TV

Imaginea în film și TV

1. Vizionați în grup un film artistic, fiind atenți la imagine, apoi notați-vă și analizați mai cu seamă:

– prima imagine pe care apare genericul;

– compoziția într-un moment culminant;

– ultima imagine.

Comentați în grup, comparându-vă impresiile. Aplicați grila de întrebări folosite în analizarea oricărei imagini vizuale. Conștientizați importanța aspectului personajelor, a descrierii mediului și urmăriți relațiile dintre om și univers care transpar din film.

2. Vizionați în aceleași condiții un clip, supunându-l analizei plastice.

3. Imaginați-vă o prezentare meteo inedită.

4. Comentați un film video de amatori.

ÎNCHEIERE

La sfârşitul acestei călătorii printre imagini atât de diferite unele de altele, ne întoarcem cu o busolă care ne va sluji şi în viitor: cu convingerea că bucuria artei este la îndemâna noastră, dar că receptarea adevăratei valori cere participarea activă a întregii fiinţe. Prin intrarea în rezonanţă a tuturor facultăţilor umane cu care este înzestrat un individ (simţire fizică, emoţională, gândire, memorie etc), el devine capabil să reînvie mesajul cu care artistul şi-a încărcat opera, atingând plenitudinea trăirii, cum spunea Ion Frunzetti.

Comunicarea artistică seamănă cu dragostea, e trăire totală. Dar cum oamenii nu seamănă între ei, e normal ca fiecare să o înţeleagă altfel.

Închizând această carte aş vrea să nu uitaţi următoarele:

• Arta este un mod de comunicare dintre oameni, cel mai bogat şi mai complet. O operă, rod al talentului şi eforturilor unui artist, trăieşte atunci când şi atâta timp cât cineva îi primeşte ofranda, vibrând la unison cu autorul care a creat-o. Matisse aprecia importanţa participării privitorului unei picturi la 50 % din valoarea ei.

• Creaţia, ca şi transmiterea ei şi primirea darului de către publicul receptor, se petrec în timp, sunt procese dinamice. Doar unele piese intermediare ale artelor vizuale, ca picturile şi sculpturile, clădirile şi artele decorative, sunt depozitare statice ale mesajelor. Valoarea lor constă în faptul că ele permit privitorului să intre în dialog cu imaginea contemplată fiind stăpân pe timpul său, având la dispoziţie răgazul necesar desfăşurării reacţiilor sale sufleteşti, oscilând între admiraţie şi critică. Spre deosebire de acestea, artele cinetice, ale spectacolului, se înrudesc cu muzica, în care tempo-ul, ritmul fac parte din mesaj, timpul fiind impus de autor, cu care publicul nu poate ţine mereu pasul.

De aceea, oricât ne-ar acapara filmele şi jocurile pe computer, e necesară din când în când [illegible] culegerea asupra unei opere statice, pentru a [illegible] formula părerile personale, ca atunci când [illegible]ind, te opreşti să meditezi, să te regăseşti.

• Limbajul vizual este diferit de cel al comunicării prin vorbe spuse sau scrise. Chiar şi în transmiterea unor informaţii obiective, precise, cu un singur înţeles, imaginea e încărcată cu o sumă de stimulenţi concreţi, stârnind reacţii care depăşesc funcţia raţională.

• Artistul percepe din realitate nu cunoştinţe exacte, ci ansambluri armonice, acorduri cum sunt cele muzicale (filozoful Bergson le numea corelaţii). Pictorul nu e atent la o dimensiune sau la o culoare anume, ci descoperă cu încântare raporturile dintre mărimi şi forme (proporţiile), dintre culori (armoniile cromatice) sau chiar dintre diferitele sugestii senzoriale (Baudelaire le numea corespondenţe în poezia cu acelaşi titlu).

• Artistul gândeşte lucrând în materialul pe care îl prelucrează. El nu traduce în imagini gânduri şi simţiri gata formulate, ci le trăieşte exprimându-le în forme şi culori (după cum observa şi Focillon). De aceea, artele plastice nu pot fi pur şi simplu povestite în cuvinte, ci trebuie trăite.

• Experienţa implicării întregii fiinţe în dialogul cu opera preferată e cea care dă spectatorului avizat criteriul aprecierii următoarelor întâlniri cu diferite imagini, siguranţa propriei judecăţi, şi care-l fereşte să se lase antrenat de admiraţia mulţimii pentru mode trecătoare. Astfel, deosebirea dintre artă şi contrafacerea ei se face numai prin ceea ce fiecare trăieşte în faţa imaginii.

• Se spune că cine se pricepe să aleagă valoarea artistică are gust. Şi acesta presupune o dotare nativă, ca şi talentul, şi, ca şi acesta, se dezvoltă şi se formează odată cu personalitatea şi cu spiritul critic, prin exersarea trăirii artistice. „Ne formăm adâncindu-ne în formele care ne stau înainte şi ne creăm pe noi înşine în timp ce ne recreăm opera pe care o contemplăm " scria Andrei Pleşu (în *Călătorie în lumea formelor*, Ed Meridiane, 1974, pag. 207). Şi el ajungea la concluzia: „Cunoaşterea ştiinţifică culminează întotdeauna cu performanţa erudiţiei dar niciodată cu aceea a fericirii la care duce arta."

◀ Adina Nanu, *Magistru lansând un discipol*

Bibliografie selectivă I

AILINCĂI C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj, 1982

ALAIN, *Preliminaires à l'esthetique*, Gallimard, Paris, 1939

ANTAL FREDERICK, *Clasicism şi romantism*, Editura Meridiane, 1971

ARNHEIM RUDOLF, *Artă şi percepţie vizuală*, Editura Meridiane, 1979

ARNHEIM RUDOLF, *Forţa centrului vizual*, Editura Meridiane, 1995

BAURET GABRIEL, *Abordarea fotografiei*, Editura ALL, 1998

BERGER RENÉ, *La découverte de la peinture*, 3 vol., Ed. Spes, Lausanne, 1968

BRION MARCEL, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, 1972

Capolavori nei Secoli, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1965

CHRIST YVAN, *L'âge d'or de la photographie*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1965

CUMMING ROBERT, *Annotated Art*, DK Publishing Inc, NY., 1995

DEMETRESCU CAMILIAN, *Culoarea, suflet şi retină*, Editura Meridiane, 1965

FOCILLON HENRI, *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, 1995

FOZZA JEAN CLAUDE, Anne Marie Garat, Francoise Parfait, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, Paris, 1992

FRANCASTEL PIERRE, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, 1972

FRANCASTEL PIERRE, *Pictură şi societate*, Editura Meridiane, 1970

FRUNZETTI ION, *Pegas între Meduza şi Perseu*, Editura Meridiane, 1985

GERNSHEIM HELMUT, *Fotografia artistică: Tendinţe estetice 1839-1960*, Editura Meridiane, 1970

GHYKA M. C., *Estetica şi teoria artei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981

GHIŢESCU GHEORGHE dr., *Permanenţele artei*, Editura Meridiane, 1976

GHIŢESCU GHEORGHE dr., *Antropologia artistică*, 2 vol., Ed. Didactică şi Pedagogică, 1979-1981

GILBERT RITA, WILLIAM MC CARTER, *Living with art*, A. Knopf. inc. NY, 1992

GOMBRICH E. H., *Artă şi iluzie*, Editura Meridiane, 1973

HASSAN YVONNE, *Paul Klee şi pictura modernă*, Ed. Meridiane, 1999

HUYGHE RENÉ, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, 1981

HUYGHE RENÉ, *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, 1971

ITTEN JOHANNES, *Gestallungs und Fornlenlehre*, Ravensburg O. Maier, 1963

ITTEN JOHANNES, *Kunst der Farbe*, Ravensburg O. Maier, 1962

JOLY MARTINE, *Introducere în analiza imaginii*, Editura ALL, 1998

KANDINSIDKY WASSILY, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, 1994

KLÄGER MAX, *Phänomen Kinder-zeichnung*, Burgbücherei Schneider, 1990

KNOBLER NATHAN, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, 1983

LĂZĂRESCU LIVIU, *Pictura în ulei*, Editura Sigma Plus, Deva, 1996

LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, 1971

LÉGER FERNAND, *Funcţii ale picturii*, Editura Meridiane, 1960

LHOTE ANDRÉ, *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, 1971

LHOTE ANDRÉ, *De la paletă la masa de scris*, Editura Meridiane, 1974

LÜTZELER HEINRICH, *Drumuri spre artă*, 2 vol., Editura Meridiane, 1986

MAŞEK VICTOR ERNEST, *Arta, o ipoteză a libertăţii*, Editura Univers, 1977

MAŞEK VICTOR ERNEST, *Arta naivă*, Editura Meridiane, 1989

MIHĂILESCU DAN, *Limbajul culorilor şi al formelor*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

MOLES ABRAHAM, *Psihologia Kitsch-ului*, Editura Meridiane, 1980

MUNRO THOMAS, *Artele şi relaţiile dintre ele*, Editura Meridiane, 1981

PANOFSKY ERWIN, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, 1980

PAPU EDGAR, *Arta şi umanul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972

PLEŞU ANDREI, *Călătorie în lumea formelor*, Editura Meridiane, 1974

POHONŢU EUGEN, *Iniţiere în artele plastice*, Editura Albatros, 1980

POPA GEORGE, *Semnificaţiile spaţiului în pictură*, Editura Meridiane, 1973

SERUSIER PAUL, *ABC de la peinture*, Librairie Floury, Paris, 1950

STOICHIŢĂ VICTOR IERONIM, *Instaurarea tabloului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990

ŞUŞALĂ ION, O. BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă*, Editura Sigma, 1993

TOMESCU N., *Estetica imaginii fotografice*, Editura Tehnică, 1973

VENTURI LIONELLO, *Cum să înţelegem pictura*, Editura Meridiane, 1978

VIANU TUDOR, *Estetica*, Editura Fundaţiei Carol al II-lea, 1934

WOLFLIN HEINRICH, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Ed. Meridiane, 1968

Dicţionar de artă, Editura Meridiane, 2 vol., 1995-1998

Bibliografie selectivă II

ARBORE GRIGORE, *Cetatea ideală*, Editura Meridiane, 1978

ARGAN GIULIO CARLO, *Walter Gropius şi Bauhaus-ul*, Editura Meridiane, 1976

Arta Românească, Editura Meridiane, 1982, vol. I

BARBOSA OCTAVIAN, *Dicţionarul artiştilor români contemporani*, Editura Meridiane, 1976

BOTEZ-CRAINIC ADRIANA, *Arta formei*, Editura Orator, 1993, *Istoria artelor*, vol. 1-5, 1995-2002

BREZIANU BARBU, *Brâncuşi*, Editura ALL, 1999

BOURDELLE, *Ecrits sur l'art et sur la Vie*, Pion, Paris, 1955

Colocviul Brâncuşi, Bucureşti 1967, Editura Meridiane, 1968

CONSTANTIN PAUL, *Culoare – artă – ambient*, Editura Meridiane, 1979

CONSTANTIN PAUL, *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne,* Editura Meridiane, 1977
CURINSCHI VORONA GHEORGHE, *Introducere în arhitectura comparată,* Editura Tehnică, 1991
Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976
Dictionnaire Universel de l'art et des artistes, Ed. Hazan, Paris, 1967
DRĂGUŢ VASILE, *Ghiberti,* ESPLA, Bucureşti, 1959
FRUNZETTI ION, *În căutarea tradiţiei,* Editura Meridiane, 1998
Funcţiune şi formă (antologie de arhitectură modernă), Editura Meridiane, 1989
GRIGORESCU DAN, *Idee şi sensibilitate,* Editura Meridiane, 1991
GROZDEA MIRCEA, *Sculptori români contemporani,* Editura Meridiane, 1984
HAN O., *Sculptorul Dimitrie Paciurea,* Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1935
HUYGHE RENÉ, *L'art et l'homme,* Ed. Larousse, Paris, 1958
IONESCU GRIGORE, *Istoria arhitecturii româneşti,* 1937
JIANU IONEL, *Henry Moore,* Editura Meridiane, 1971
JIANU IONEL, *Zadkine,* Arted, Paris, 1979
JOJA CONSTANTIN, *Arhitectura românească în context european,* Editura Tehnică, 1989
JOJA CONSTANTIN, *Actualitatea tradiţiei arhitecturii româneşti,* Editura Tehnică, 1984
LĂZĂRESCU CEZAR, GABRIEL CRISTEA, ELENA LĂZĂRESCU, *Arhitectura românească în imagini,* Editura Meridiane, 1972
MALRAUX ANDRÉ, *Le musee imaginaire de la sculpture mondiale,* Gallimard, Paris, 1954
MALTESE CORRADO, *Ghid pentru studiul istoriei artelor,* Editura Meridiane, 1979
MARANGONI MATTEO, *Saper vedere,* Ed. Garzanti, Milano, 1938
MELICSON MARCEL, *Arhitectura modernă,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975
MICHELIS PA, *Estetica arhitecturii,* Editura Meridiane, 1982
MONDA JEAN, *Monumente de arhitectură moderne,* Editura Albatros, 1982
NANU ADINA, *Pe scurt, despre sculptură,* Editura Meridiane, 1966
NANU ADINA, *Bourdelle,* Editura Meridiane, 1971
NANU ADINA, *Donatello,* Editura Meridiane, 1980
OPRESCU GHEORGHE, *Sculptura statuară românească,* ESPLA, 1954
OPREA PETRE, *Incursiuni în sculptura românească,* Editura Litera, Bucureşti, 1974
PATRULIUS RADU R, *Locuinţa în timp şi spaţiu,* Editura Tehnică, 1975
PRUT CONSTANTIN, *Dicţionar de artă modernă,* Editura Albatros, 1972
RAGON MICHEL, *Le livre ile l'architecture moderne,* R. Laffont, 1958
READ HERBERT, *The Art of Sculpture,* Pantheon Books, New York, 1961
SĂSĂRMAN G, *Funcţiune, spaţiu, arhitectură,* Editura Tehnică, 1979
SLĂTINEANU BA[illegible] *Studii de artă populară,* Editura Minerva, Bu[illegible] 1972
STOICA GE[illegible]A, *Arhitectura populară românească,* Edit[illegible]eridiane, Bucureşti, 1989
TEODORESCU AUREL, *Arhitectură şi stil,* Editura Editis, Bucureşti, 1996
VĂTĂŞIANU VIRGIL, *Istoria artei europene,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1969
VOITEC-DORNEA MIRA, *Renaştere, baroc şi rococo în arhitectura universală,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1994
WITTKOVER RUDOLF, *Sculptura,* Editura Meridiane, 1980
ZEVI BRUNO, *Cum să înţelegem arhitectura,* Editura Tehnică, 1969

Bibliografie selectivă III

ALEXIANU AL, *Modă şi veşminte din trecut,* Ed. Meridiane, 1971
ARISTARCO GUIDO, *Cinematografia ca artă,* Ed. Meridiane, 1965
ARNHEIM RUDOLF, *Film as Art,* University of California Press, 1957
BARNA ION, *Dincolo de ecran,* Ed. Meridiane, 1963
BAZIN ANDRE, *Ce este cinematograful,* Ed. Meridiane, 1968
BĂTCĂ MARIA, *The Romanian National Costume,* DIP f.d.
BERCHINĂ DOINA, *Moda pe înţelesul tuturor,* Ed. Paideia, 1999
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul românesc, teatrul universal, confluenţe,* Ed. Junimea, Iaşi, 1983
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul românesc în secolul XX,* Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000
BERLOGEA ILEANA, *Istoria teatrului universal,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981
BERLOGEA ILEANA, *Teatrul şi societatea contemporană,* Ed. Meridiane, 1985
BERLOGEA ILEANA, *Liviu Ciulei, regizor pe patru continente,* Ed. Fundaţiei Culturale Rampa şi Ecranul, 1998
BIHOREANU DAN, *Mersi, parakon, scuzaţi,* Ed. Tineretului, 1969
BOUCHER FRANÇOIS, *Histoire du costume,* Ed. Flammarion, Paris, 1965
BOURDIEU PIERRE, *Despre TV,* Ed. Meridiane, 1998
BRATU LUCIAN, *Drumul spre artă al cinematografului,* Ed. Meridiane, 1990
BUCHERU ION, *Fenomenul televiziune,* Ed. Fundaţiei România de mâine, 1997
CANTACUZINO ION, *Momente din trecutul filmului românesc,* Ed. Meridiane, 1965
CARANFIL TUDOR, *Vârstele peliculei,* 3 vol., Ed. Meridiane, 1984-1990
CERNAT MANUELA, *A Concise History of Romanian Film,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983
CERNAT MANUELA, *Ion Negulescu,* Ed. Alo România, 2000
CONSTANTINESCU GRIGORE, *Splendorile operei. Dicţionar de teatru liric,* Ed. Didactică şi Pedagogică, 1995
CORCIOVESCU CRISTINA, BUJOR T. RĂPEANU şi colaboratorii, *Secolul cinematografului,* Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989; *1234 Cineaşti români,* Ed. Ştiinţifică, 1996
CRISTIAN CORNEL, BUJOR T. RĂPEANU, *Dicţionar cinematografic,* Ed. Meridiane, 1974
DANCYGER KEN, *The Technique of Film and Video Editing,* Focal Press, Boston, Oxford etc., 1997
DESLANDRES IVONNE, *Le costume image de l'homme,* Ed. Albin Michel, Paris, 1976

DUMA DANA, *Autoportretele filmului sau cinematograful văzut de cinematograf*, Ed. Meridiane, 1983
EISENSTEIN SERGE, *Reflexions d'un cineaste*, Editions en langues etrangeres, Moscou, 1958
FORMAGIU I., *Portul popular din România*, Ed. Artis, 1974
GHIȚULESCU MIRCEA, *Istoria dramaturgiei românești contemporane*, Ed. Albatros, 2001
HARTNOLL PHYLLIS, *The Theatre, A Concise History*, Thames and Hudson, 1998
HAUFFE THOMAS, *Design*, Dumont, Köln, 1995
IANCU NAPOLEON TOMA, *Dicționarul actorilor de film*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977
JONES DYLAN, *Haircults - 50 years of Styles and Cuts*, Thames and Hudson, Londra, 1990
KEHOE VINCENT J.R., *The Technique of Film and TV Make-up*, Focal Press Flasting House, London -NY, 1969
KYBALOVA și colab., *Enciclopedie du costume*, Paris, 1978
LAVER JAMES, *Histoire de la mode et du costume*, Thames and Hudson, 1995
LAVSON JOHN H., *Film și creație*, Ed. Meridiane, 1968
LEUTRAT JEAN LOUIS, *Cinematograful de-a lungul vremii – o istorie*, Ed. All, 1995
LINDGREN ERNEST, *Arta filmului*, Ed. Meridiane, 1969
MANCINI MICHELE, ANTONIONI MICHELANGELO, *Architetture della visione*, Fimmedia Catania, Roma 1986
MARTIN MARCEL, *Limbajul cinematografic*, Ed. Meridiane, 1981
MAȘEK VICTOR ERNEST, *Arta de a fi spectator*, Ed. Meridiane, 1986
MIHAIL JEAN, *Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane, 1967
MITRY JEAN, *Esthetique et psychologie du cinema*, Ed. Universitaires, Paris, 1965
MITRY JEAN, *Histoire du cinema*, Ed. Universitaires, Paris, 1973
NANU ADINA, *Artă, stil, costum*, Ed. Meridiane, 1976
NANU ADINA, *Arta pe om*, Ed. Compania, 2001
NICHITUȘ CRISTINA, *Cu diligența prin pădurea de fagi*, Ed. Media On, 2000
NICOLESCU CORINA, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, Ed. Științifică, 1984
NIȚESCU TRAIAN, *Curs de scenografie și de tehnica spectacolului*, Academia de Teatru și Film București
OROS CONSTANTIN, *Pagini din istoria costumului*, Ed. Dacia, Cluj, 1998
PANDOLFI VITO, *Istoria teatrului universal*, 4 vol., Ed. Meridiane, 1971
PEPINO CRISTIAN, *Automate, idoli, păpuși*, Ed. Alma, Galați, 1998
PETROVICI VIRGIL, *Lumină și culoare în spectacol*, Ed. Albatros, 1974
PETROVICI VIRGIL, *Macbeth cu măști. Caietul unui spectacol de Ion Sava*, Ed. Tehnică, 1997
POP DAN, *Teatrul muzical*, Ed. Muzicală, 2000
POPESCU MARIAN, *Drumul spre Ithaca. De la text la imaginea scenică*, Ed. Meridiane, 1990
POPESCU OANA, *Teatrul și bucuria comunicării*, Ed. Eminescu, 1990
POPOVICI ADRIANA, *Lungul drum al teatrului liric către sine*, Ed. Anima, 2000
POTRA FLORIAN, *Profesiunea: filmul*, Ed. Meridiane, 1979
POTRA FLORIAN, *Aurul filmului*, Ed. Meridiane, București, 1984
RUSAN ROMULUS, *La început a fost cuvântul*, Ed. Meridiane, 1977
RUSAN ROMULUS, *Arta fără muză. Filmele și martorii lor*, Ed. Dacia, Cluj, 1980
SADOUL GEORGES, *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Științifică, 1961
SAVA ION, *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, 1981
SCHILERU EUGEN, *Preludii critice*, Ed. Meridiane, 1975
SECOȘANU ELENA și PAUL PETRESCU, *Portul popular de sărbătoare din România*, Ed. Meridiane, 1984
SONREL P., *Traité de scénographie*, Librairie theatrale, Paris, 1956
SORLIN PIERRE, *Esthetique de l'audio-visuel*, Ed. Nathan universite, Paris, 1993
STERIADE ȘTEFANA și PAVEL CĂMPEANU, *Oamenii și filmul*, Ed. Meridiane, 1985
SUCHIANU D.I., *Cinematograful, acest necunoscut*, Ed. Dacia, Cluj, 1973
SUCHIANU D.I., *Nestemate cinematografice*, Ed. Meridiane, 1980
TIBEL ERIKA, *Geschichte des Kostüms*, Berlin Henschelverlag, 1963
TONITZA-IORDACHE MIHAELA și GEORGE BANU, *Arta teatrului*, Ed. Enciclopedică, București, 1975
URERSFELD ANNE, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Ed. Institutul European, Iași, 2000
URSEANU TILDE, ION IANEGIC, LIVIU IONESCU, *Istoria baletului*, Ed. Muzicală, București, 1967
VANOYE FRANCIS și ANNE GOLIOT-LÉTÉ, *Scurt tratat de analiză filmică*, Ed. All, 1995
VASILIU MIHAI, *Istoria teatrului românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, 1995
VODĂ EUGENIA, *Planeta cinema*, Ed. Fundației România Literară, 1995
VOICULESCU ERVIN, *A șaptea artă – scrieri despre arta filmului - antologie*, Ed. Meridiane, 1966
ZAMFIRESCU ION, *Istoria universală a teatrului*, Editura pentru literatură universală, 1966-1970
Enciclopedia dello spettacolo, Unione editoriale Roma, 1975
Dictionnaire du cinema, dir. JL. Passek/Larousse Paris, 1986

Cuprins

ARTELE VIZUALE 5
Comunicarea prin imagini 6
Vederea analitică şi cea sintetică 8
Cum priveşte un pictor? 10
Comunicarea prin cuvinte şi cea prin imagini 12
Ce este morfologia imaginii? 12
Ce este sintaxa imaginii? 14
Comunicarea ştiinţifică şi cea artistică 16
Arta poetică a imaginii 18
Metafora vizuală 20
Mijloacele de expresie vizuală 22
Scara valorilor 23

I. ARTELE BIDIMENSIONALE - PLANE 25
Mijloacele de expresie ale imaginii plane 26
Desenul – sufletul imaginii 27
Lumina şi umbra – personajele dramei 29
Culoarea – vocea subconştientului 30
Materialul şi reacţiile polisenzoriale 32
Citirea şi analiza imaginii plane 34
Întâlnirea cu imaginea 34
Care este destinaţia imaginii? 34
De ce depind dimensiunile ei? 35
Prima impresie 36
Ce sugerează forma de ansamblu? 36
Cum ne dispune acordul cromatic? 38
Citirea compoziţiei 40
Ce ne dezvăluie centrul geometric? 40
Cum este cadrată imaginea? 42
Unde începe acţiunea? 44
Cum se desfăşoară acţiunea? 47
Cum este luminat drumul? 48
Cum este interpretată tema? 51
Ce ascunde titlul? 53
Ce ascunde umbra? 55
Reprezentarea timpului şi spaţiului 56
Cum este perceput timpul? 56
Cum este redată mişcarea? 58
Cum este reprezentat spaţiul? 60
Spaţiul anulat 61
Spaţiul văzut din zborul păsării 63
Spaţiul redat în perspectiva geometrică 64
Spaţiul infinit 67
Relaţia dintre om şi univers 68
Viziunea clasică 69
Viziunea romantică 70
Cum vede autorul idealul uman? 72
Fixarea nevăzutului 75
Fantasticul 76
Concret şi abstract în artă 78
Arta abstractă, clasică sau romantică 80
Genurile imaginii plane 82
Grafica: ce permite hârtia? 82
Arta monumentală 84
Pictura murală 84
Arta monumental-decorativă 85
Tapiseria 85
Mozaicul şi colajul 86
Vitraliul 88
Pictura de şevalet 90
Rolul tabloului 90
Arta cultă şi arta naivă 92
Imaginea multiplicată 94
Gravura: care este originalul? 94
Fotografia 96
Este fotografia o artă? 96
Care este specificul fotografiei? 98
Arta tiparului 100
Cartea 100
De ce ne atrag revistele de modă? 101
Grafica publicitară 102
Afişul – comunicarea fulger 103
Aplicaţii 104
Analiza plastică comparată
Efectele modificării compoziţiei
Câteva sugestii

II. ARTELE TRIDIMENSIONALE SPAŢIALE 107
1. Sculptura 108
De la copie la artă 108
Treptele volumului 110
Relieful 110
Relieful adâncit sau scobit 110
Basorelieful 111
Relieful monumental decorativ 112
Relieful pictural 114
De la altorelief la statuia adosată 116
Statuara (ronde bosse) 118
Convex sau concav? 118
Plin sau gol? 119
Funcţiile sculpturii 120
Dimensiunile statuilor 120
Ce rol joacă statuia în viaţa publică? 123
Ce înseamnă un monument? 124
Mijloacele de expresie vizuală 126
Desenul, lumina şi umbra, culoarea, materialul şi factura 126
Realizarea statuii prin cioplire 128
Realizarea statuii prin adăugare (modelare) 130
Factura sculpturii 132
Citirea sculpturii 134
Care este drumul compoziţional? 134

Genurile sculpturii 136
Reprezentarea timpului şi spaţiului 138
Cum este resimţit timpul? 138
Cum este sugerată mişcarea 138
Ritmul în sculptură 140
Sculptura şi spaţiul ei 142
Relaţia dintre om şi univers 144
Viziunea clasică 145
Viziunea barocă, anticlasică 146
Cum vede autorul idealul uman 148
Arhitectură sau sculptură? 150
Arcul de triumf 150
2. Arhitectura – arta mediului 152
Strada – un muzeu în aer liber 152
Funcţiile arhitecturii 154
Funcţia practică 154
Funcţia de comunicare socială 156
Funcţia estetică 158
Mijloace de expresie 159
Materialul, tehnica şi factura (scurt istoric) 160
Lutul pieritor 160
Cărămida în stil bizantin 160
Lemnul pădurilor 161
Piatra care durează peste veacuri 162
De la coloanele Greciei antice la arcul semicircular roman 162
Arcul ogival gotic 164
Metalul şi sticla 166
Betonul armat 168
Modernismul static şi dinamic 170
Postmodernismul 171
Citirea şi analiza imaginii în arhitectură 172
De la exterior la interior 172
Cum se desfăşoară drumul compoziţional? 174
Cum se realizează unitatea compoziţională? 176
Timpul şi spaţiul în arhitectură 178
Cum este perceput timpul 178
Ritmul în arhitectură 180
Spaţiul interior în arhitectură 182
Viziuni spaţiale 184
Arhitectura de interior 185
Care este relaţia dintre exterior şi interior? 186
Uşi şi ferestre 186
Balcoane şi terase 189
Pridvorul românesc 190
Spaţiul exterior (câteva noţiuni de urbanism) 192
Relaţia dintre om şi univers 194
Cum este văzut idealul uman? 196
Patrimoniul naţional 198
O casă memorială 199
Aplicaţii – Sculptură 200
Analiza plastică prin comparaţie
Efectele modificării compoziţiei în sculptură
Câteva sugestii
Aplicaţii – Arhitectură 202
Analiza plastică prin comparaţii
Câteva sugestii
Efectele modificării compoziţiei în arhitectură
Câteva sugestii

III. ARTELE CINETICE 205
1. Aspectul omului şi ambientul său 206
Ce comunică făptura umană şi învelişurile ei 206
Scurt istoric: omul şi cochilia lui 208
Stilul individual 215
Moda 216
Costumul, a doua piele 218
Funcţiile costumului 218
Mijloacele de expresie: desenul, lumina şi umbra, culoarea, materialul 220
Machiajul 220
Tatuajul 222
Culori naturale şi artificiale 224
Materialele costumului 226
Citirea imaginii umane 227
Drumul compoziţional 227
Imaginea umană – o artă cinetică 228
Ambientul, a doua haină. Funcţiile ambientului 230
Portretul unui scaun 232
Îmbrăcămintea casei, textilele 234
Ceramica 235
Sticla – prozaică sau poetică 236
Designul, între artă şi ştiinţă, scurt istoric 238
De la căruţă la automobil 240
2. Artele spectacolului 242
Teatrul 242
Scurt istoric al imaginii teatrale 244
Scurt istoric al imaginii teatrale (continuare) 248
Citirea compoziţiei scenice 251
Prima impresie 251
Urmărirea drumului compoziţional 252
Cine e autorul spectacolului? Regizorul 254
Actorul – centrul de interes al scenei 257
Imaginea imaginară – scenografia 260
Mijloacele de expresie vizuală 263
Culoarea, materialele 265
Genurile spectacolului teatral 266
Opera, opereta 266
Spectacolul de sunet şi lumină 267
Spectacole fără vorbe, mima 268
Baletul clasic 269
Dansul modern, performing 270
Teatrul de animaţie 272

3. Arta cinematografică 274
Precinema 274
Scurt istoric al cinematografului 276
Filmul documentar şi cel artistic 278
Comparaţie între teatru şi film 281
Citirea imaginii de film 283
Forma ecranului 284
Viziunea spaţială. Cadrajul 286
Drumul compoziţional al imaginii de film 288
Timpul şi ritmul filmului 290
Montajul şi mixajul 290
Actorul de film – starul 293
Creatorul filmului – regizorul 296
Rolul operatorului 297
Scenografia de film 298
Mijloacele de expresie vizuală ale filmului 301
Desenul, lumina şi umbra 301
Culoarea 302
Materialele 303
Trucajul cinematografic 304
Filmul de animaţie 308
4. Televiziunea 310
Imaginile lumii 310
Manipularea prin TV 312
Arta video. Clipul şi publicitatea 313
5. Computerul 315
Viitorul imaginii 315
Circulaţia imaginilor 317
Aplicaţii – Omul şi ambientul său, teatru, film, TV 319
Încheiere 321
Bibliografie selectivă 322